EDITORA PERSPECTIVA

Próximo lançamento:
Estudos Psicanalíticos sobre Psicossomática
Georg Groddeck

Pensando em nossos estudantes da arte dramática, não posso supor obra mais completa do que O Ator no Século XX, **de Odette Aslan. Este longo, detalhado e preciso exame da arte do ator em nossa civilização é, ao mesmo tempo, a dissecação do corpo e a explicação da vida que pulsa nos palcos ocidentais. Encontram-se nas páginas da autora todas as ruas, vielas, becos e praças que constituem a cidade, e todas as cidades, que formam o mundo habitado por atrizes e atores. Odette Aslan é cicerone atenta, paciente e minuciosa. Ela nos toma pela mão e nos leva ao passado próximo, aquele que ainda é hoje, que tem poucos limites já traçados, que se confunde com projetos futuros. É passado, mas está vivo. Um tipo de passado presente. As buscas e achados da técnica que justificam e explicam a estética. A estética que aponta para a ética. São centenas de pedaços de vidro que formam o vitral da arte do ator no palco, na televisão, no cinema, no rádio. No entanto, é um livro desprovido de poções mágicas que se empenha em nos apontar dificuldades, como trabalhá-las e onde encontrar as soluções. Lecionando teatro, dirigindo peças, escrevendo-as ou fazendo seu comentário o seu leitor-estudante e ator encontrará nele ensinamentos objetivos e preciosos para o seu caminho nos palcos da arte teatral.**

Fausto Fuser

estudos

O ator no século XX

110

TEATRO

ODETTE
ASLAN

O ATOR
NO SÉCULO XX

estudos
estudos
estudos

EDITORA PERSPECTIVA

ATOR NO SÉCULO XX

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Tradução: Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg; Revisão: Afonso Nunes Lopes, Kiel Pimenta e Sílvia Cristina Dotta; Produção: Ricardo W. Neves e Sylvia Chamis.

Odette Aslan

O ATOR NO SÉCULO XX

EVOLUÇÃO DA TÉCNICA / PROBLEMA DA ÉTICA

EDITORA PERSPECTIVA

Título do original em francês
L'Acteur au XX^e Siècle – Evolution de la technique / Problème d'éthique

Copyright © Editions Seghers, Paris, 1974

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 – São Paulo – SP – Brasil
Telefone: 885-8388
Fax: 885-6878
1994

Este livro é uma homenagem a Pierre Valde, que me ensinou a refletir sobre as bases fundamentais do trabalho do ator. E a todos que me ajudaram a conhecer esse ofício em todos os aspectos, com fé e com exigência.

Minha gratidão também a Jean Jacquot que me encorajou a escrever esta obra, e ainda a Jacques Scherer e Bernard Dort por suas sábias observações.

Sumário

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA – *Fausto Fuser*. . XV

PREFÁCIO XVII

I. DUAS FORMAS DE INTERPRETAÇÃO:
A Formação Tradicional – O Sistema de Stanislavski. . 1

1. A FORMAÇÃO TRADICIONAL. 3
Da Dificuldade de Aprender. 4
O Curso de "Declamação". 5
Aprender a Falar, a Pronunciar. 6
A Respiração. 9
A Voz. 10
A Inflexão. 17
Pausas e Respiração. 19
Da Dificuldade dos Versos. 20
Naturalidade ou Salmodia. 22
O Trabalho com os Clássicos. 24
Os Mal-entendidos sobre a Palavra "Texto" (Clássico ou Moderno) 25
Estudo do Texto. 27
As indicações de P. Regnier. 28
As indicações de L. Jouvet. 31
As Lacunas. 33

2. OS PROBLEMAS DO GESTUAL. 35
   As Pesquisas de Delsarte. 37
   Emile Jaques-Dalcroze e a Rítmica. 40

3. NOVO MODO DE FORMAÇÃO. 47
   Jacques Copeau. 47
   Charles Dullin. 49

4. A BUSCA DA PERSONAGEM. 61
   O Problema da Emoção. 64

5. STANISLAVSKI 67
   A Voz. 68
   O Gesto. 70
   Reação contra a Má "Teatralidade". 71
   Busca de uma Ética. 73
   A Emoção. 75
   Conseqüência da Prática do Subtexto. 78
   Exame Crítico do Processo Stanislavskiano. 79
   Seqüência do Sistema. 81
   Mikhail Tchekhov. 82

II. OS FATORES DE EXPLOSÃO NO SÉCULO XX. . . 89

6. REAÇÕES CONTRA O NATURALISMO. 91
   O Simbolismo. 91
   Edward Gordon Craig. 96
      Idéias estéticas de Craig. 97
      O trabalho sobre o ator. 99
      A escola de Craig em Florença. 102
   O Oriente. 104
      Descoberta e nostalgia do Oriente nos séculos XIX e XX 104
      Noções sumárias sobre o intérprete do teatro. 106
      Divisão de um papel entre vários intérpretes. 110
      Esforços de recuperação das idéias do Oriente pelos europeus 110
   O Expressionismo. 113
      A interpretação das peças expressionistas. 115
      Expressão sonora. 118
      Expressão gestual. 120
      Expressionismo-Surrealismo. 122
   Futurismo – Dadaísmo – Surrealismo. 122
      Características do teatro futurista, dadaísta e surrealista 126

      Estilo de atuação. Desvio para o teatro de variedades e o circo. 131

7. AS PESQUISAS ANTES E DEPOIS DA REVOLUÇÃO RUSSA. 145
   Na URSS: Meyerhold. 145
      Biomecânica 147
      O construtivismo. 149
      A remontagem de textos. 150
      Direção de ator. 151
   Taírov 153
   Vakhtangov 155
   Outras Tendências do Teatro Soviético. 155
   O Teatro Político na Alemanha. 156
      O teatro operário, amador ou semiprofissional. 156
   Piscator e seu Teatro Político. 157
   Brecht 159
      O jogo do ator. 163
      Parênteses na emoção. 164
      O efeito V (Verfremdungseffekt). 165
      O trabalho do ator brechtiano. 166

8. REVISÃO DO ESPAÇO. 173
   O Ator no Espaço. 173
   O Ator na Boca de Cena, num Palco Italiano. 175
   Área Sentimental. 176
   Em Busca de um Teatro Abstrato. 176
   O Corpo no Espaço da Bauhaus. 180
   Palco e Platéia. 182
   O Ator e o Ambiente Circundante. 184

9. RÁDIO – CINEMA – TELEVISÃO: SUA ESPECIFICIDADE. 195
   O Rádio. 196
      Especificidade do texto radiofônico. 198
      A utilização (e o abuso) da técnica. 199
      O espaço sonoro. 201
      O realizador radiofônico. 201
      Copeau e Dullin diante da oitava arte. 201
      Os problemas do comediante no rádio. 202
      Tentativa de improvisação. 205
      Evolução 208
   O Cinema. 209
      A fita de cinema. 210

  - *Os problemas do ator de cinema* 211
  - *O comediante é dirigido por um diretor* 215
  - *O natural no cinema* 218
  - *O não-ator* 218
  - *O* star-system 220
  - *Violência* 221
  - *Erotismo* 221
  - *Teatro e cinema* 222
- Televisão 222
  - *Emissões dramáticas em estúdios, ao vivo* 222
  - *A escritura televisual* 223
  - *Os clássicos na televisão francesa* 225
  - *Claude Barma e Shakespeare* 226
  - *Lorenzi e a desdramatização* 227
  - *Problemas de atores na televisão* 227
  - *O ensino de Pierre Viallet* 229
  - *A carreira do ator de televisão* 232
  - *A improvisação na televisão: a "câmera invisível"* 233
  - *O molinete de Jean-Christophe Averty* 233
  - *A serviço da pesquisa* 234
- Influência do Rádio, do Cinema e da Televisão na Dramaturgia, na Encenação e no Jogo dos Atores 243
  - *Estrutura das obras* 243
  - *Sonorização* 244
  - *Projeções, inserções filmadas* 245
  - *Conseqüências para o ator de teatro* 247

III. A EXPRESSÃO CONTEMPORÂNEA 249

10. ESPÍRITO CRÍTICO OU EXPLORAÇÃO DO SUBCONSCIENTE 251
- Antonin Artaud 252
  - *O caso Artaud* 252
  - *As idéias cênicas* 255
  - *No princípio era a respiração* 257
  - *Encantação. Grito* 258
  - *Os gestos* 260
  - *O aspecto positivo* 261
- A Psicanálise. Do Sistema ao Método 262
  - *Lee Strasberg e o método* 263
  - *O ator deve ser criador* 265
  - *Relaxamento* 266
  - *Exploração* 266

  - *A memória emotiva* 267
  - *O momento privado* 268
  - *O mestre* 268
  - *O Studio di Arti Sceniche* 269
  - *O Abraxas Club de Londres* 270

11. TEATROS-LABORATÓRIOS, COMUNIDADES TEATRAIS 279
- Grotowski 279
  - *Relação texto-espetáculo* 280
  - *Busca do rito* 282
  - *Engajamento em uma comunidade* 283
  - *O treinamento* 284
  - *As associações do ator* 287
  - *Elaboração de signos* 288
  - *Opção pela zombaria* 288
  - *Noção de parceiro* 289
  - *A relação com o espectador* 290
- Eugenio Barba 292
  - *A exigência de Barba* 292
  - *O treinamento* 293
  - *Teatro pobre* 293
- André Desramaux 295
- O Living Theatre 296
  - *O ator do Living (segundo período, a partir de* Connection*)* 297
- O Open Theatre 301
- Peter Brook 302

12. TENDÊNCIAS ATUAIS 307
  - *O novo teatro* 308
  - *Liberdade do encenador* 311
  - *Tratamento visual* 312
  - *Utilização do material de televisão* 313
  - *Tratamento sonoro* 313
  - *Da cerimônia ao sarcasmo* 314
  - *A interpretação dos clássicos* 315
  - *A improvisação* 320
  - *O ator-criador* 321
  - *O espaço cênico* 322
  - *Em busca de um teatro espacialista* 323

13. DA ÉTICA PESSOAL À ÉTICA DE GRUPO 325
  - *Estar em dia com a vida teatral* 326

A escolha do repertório 327
O atrativo do dinheiro 328
Relação ator-autor 329
Relação ator-encenador 329
Relação ator-personagem 331
Hierarquia entre atores 331
O ator e seus parceiros 332
Relação ator-pessoal de palco 333
Relação ator-empregador 334
Relação ator-espectador 334
A Fé 336
Teatro ídiche 336
Teatro hebraico 337
Espírito religioso 338
Engajamento Político 339

14. O ATOR DE AMANHÃ 345

BIBLIOGRAFIA 347

Prefácio à Edição Brasileira

Pensando em nossos estudantes da arte dramática, não posso supor obra mais completa que *O Ator no Século XX*.

Este longo, detalhado, preciso exame da arte do ator em nossa civilização é ao mesmo tempo a dissecação do corpo e a explicação da vida que pulsa nos palcos ocidentais.

Encontram-se nas páginas da autora todas as ruas, vielas, becos e praças que constituem a cidade, e todas as cidades que formam o mundo habitado por atrizes e atores. Odette Aslan é cicerone atenda, paciente, minuciosa.

Nossos estudantes, movidos pela energia apressada da juventude, poderão encontrar aqui elementos informativos da mais completa química para seus laboratórios individuais. A experiência lhes dirá o que usar, quanto aplicar, o que evitar; e lhes dirá ainda, sempre, para voltar atrás, rever o que já foi criado, ou buscado, e isto evitará que percam seu tempo precioso reinventando a roda. E que tomem iniciativas!

Odette Aslan nos toma pela mão e nos leva ao passado próximo, aquele que ainda é hoje, que tem poucos limites já traçados, que se confunde com projetos futuros. É passado, mas está vivo. Um tipo de passado-presente. As buscas e achados da técnica que justificam e explicam a estética. A estética que aponta para a ética. São centenas de pedaços de vidro que formam o vitral da arte do ator no palco, na televisão, no cinema, no rádio.

E penso em mim mesmo, eterno aprendiz de professor de teatro diante de alunos que pedem fórmulas e receitas abreviadas. Este livro, desprovido de poções mágicas, aponta-nos como trabalhar dificuldades e onde encontrar soluções. Lecionando teatro, dirigindo peças, escrevendo-as ou fazendo seu cometário crítico.

Não é perfeito, não é completo, não tem o equilíbrio dos deuses e nos chega quase vinte anos após seu lançamento original. Não substitui uma biblioteca, não é a bíblia. Mas chega perto.

Fausto Fuser

Prefácio

Há poucas publicações sobre o trabalho do ator. Ele mesmo, geralmente, explica mal o seu processo de pesquisa, a utilização consciente de seus meios de expressão. Quando escreve memórias, limita-se a contar casos. Não consegue reconstituir detalhadamente o itinerário que seguiu para construir um papel difícil. Ele não tem necessidade nenhuma de esclarecer para nós a gestação obscura e dolorida que o conduz ao fundo de si mesmo ou para fora de si.

O que faz "o ator"? O que faz um ator durante cada fase do jogo teatral? Aprende-se a atuar? Qual será o destino do ator na sociedade do futuro?

São muitas as perguntas para as quais não há resposta definitiva. Precariedade e dependência são as únicas constantes dessa arte e de um modo de vida ligado a ela. Mas, precisamente em nossa época de mudanças rápidas, parece-me útil "dar uma parada", revelar as diversas orientações, mostrar como nasceram no contexto geral da evolução do século XX.

Pretendi não descrever espetáculos prendendo-me à distribuição de papéis, não retratar a carreira de sicrano ou beltrano, mas dedicar-me a um estudo clínico do trabalho de ator durante a sua formação e no exercício da sua profissão. Um exame rigoroso e sistemático do que ele faz com sua voz, seu corpo, seu pensamento. De uma teoria abstrata, ele deve passar a uma tradução concreta. Eterno principiante, ele se pergunta a cada papel como falar, andar, conceber sua personagem, experimentar ou fazer experimentar as emoções. Diante de cada concepção nova, sou colocada resolutamente, obstinadamente, na perspectiva de um ator profissional levado a reciclar-se, a perguntar-se o porquê e o como de cada estilo de interpretação. Preocupo-me com o mecanismo interior, com o que se poderia chamar de "campo mental" do comediante, o encaminhamento de sua reflexão na tomada de posição em relação a uma obra.

Da respiração à evolução, da imobilidade ao gesto, da expansão do sentimento à lucidez crítica, da humanidade ao cabotinismo, o ator põe em jogo a sua pessoa e a sua dignidade. Ética e técnica estão estreitamente ligadas nele. Onde o ator se mascara, o homem se desmascara. Examinar o ator de hoje e sua problemática é, ao mesmo tempo, reencontrar algumas constantes da arte de representar, evocar as transformações do teatro moderno e das outras artes, examinar as relações entre o ator e a sociedade.

Embora tenha valorizado elementos dessa temática, não excluí, entretanto, a cronologia. Nenhuma concepção artística se constrói *ex nihilo*, mas em reação contra o que a precedeu, apoiando-se mais ou menos nas experiências dos antepassados. Aprovando-se ou rejeitando-se a orientação deles, ninguém pode representar ou ver um espetáculo como se Brecht ou o Living Theatre não tivessem existido antes.

Esta obra se divide em três partes:

- a formação tradicional e o sistema de Stanislavski;
- os fatores da explosão da interpretação no século XX;
- a expressão contemporânea.

A formação tradicional ainda é tributária do patrimônio clássico. Imutável em seus preceitos, só evolui nos detalhes de execução. Foi por isso que a descrevi tal qual ela foi transmitida, aproximadamente de 1850 a 1950. O sistema de Stanislavski, estabelecido na Rússia no começo do século, ainda serve de base em muitas escolas dos países do Leste.

Mas, ao lado desses modos de representação-padrão, o teatro se agita e, como todas as outras artes, reage contra o naturalismo invasor. Simbolismo, expressionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo se sucedem. Desenha-se um teatro de abstração. Para estudar na segunda parte desta obra o que os movimentos modificaram no "jogo dos atores" que deles participaram, não é suficiente fazer referência a autores clássicos conhecidos; ser-me-ia necessário falar rapidamente sobre cada tipo de dramaturgia, sublinhando o que cada uma delas propõe de novo ao ator, as dificuldades que lhe são impostas sempre que se prepara para representar um outro repertório.

O teatro político que se desenvolveu na União Soviética e na Alemanha exigiu atores militantes. As convulsões sociais, as concepções de uma vida nova, ocasionaram uma revisão completa das condições da representação, da arquitetura teatral, do espaço cênico. No século passado, o ator preparava o seu papel sem levar em conta o espaço, entrando no cenário na véspera ou na antevéspera da estréia; era sempre mais ou menos uma mesma configuração cênica à italiana. Hoje, arruma-se o espaço e insere-se nele o ator do mesmo modo que os outros elementos do espetáculo, seja esse espaço confortável ou não ao ator; separa-se cada vez menos os atores dos espectadores. Quanto à dramaturgia, aos ismos do século e às inovações dos encenadores, juntam-se: engajamento político, evolução do espaço cênico e, ainda, as técnicas que se desenvolveram e acabaram se integrando ao teatro, rádio, cinema e televisão.

Terceira parte: acredita-se estar o ator referindo-se à concepção brechtiana se opta por pensar os problemas do mundo, ou estar se referindo ao teatro da crueldade de Artaud se resolve abandonar-se às forças dos instintos, do subconsciente. Depois de mostrar o que as teorias brechtianas exigem verdadeiramente do ator e uma vez expostos os problemas levantados por Antonin Artaud, assinalo como Lee Strasberg e o Living Theatre se inspiram em Artaud e sofrem a influência da psicanálise.

Nota-se no teatro contemporâneo uma volta ao coletivo. Formam-se grupos num laboratório de pesquisa, uma comunidade teatral. Os exemplos mais conhecidos são os de Grotowski, de Eugenio Barba, o Living Theatre, o Open Theatre, o Théâtre du Soleil. Explicarei gradativamente o que os diferencia.

À volta desses grupos constituídos gravitam animadores cuja atividade caminha mais ou menos na mesma direção. Eu os reuni num capítulo em que tento separar as grandes linhas do teatro contemporâneo, tendo sempre a interpretação tradicional como ponto de referência; observei também como se representam hoje as peças clássicas.

O ator se dirige a um espectador, e se o enfeitiçar ou o fizer pensar, se quiser agradá-lo ou doutriná-lo, ele representará uma ou outra linha. O próprio fato de conduzir a sua carreira de modo a tornar-se, no caso francês, membro de honra e vitalício da Comédie-Française, ou procurar trabalhar por uma sociedade melhor, leva o ator a colocar-se, ou não, problemas de ética. E se procuramos descrever em detalhe a sua técnica, devemos também nos preocupar com o seu comportamento na sua profissão e na sua vida. No laboratório de Grotowski ou no de Eugenio Barba, a ética condiciona a técnica.

O quadro geográfico desta investigação é obrigatoriamente vasto, sabe-se que o teatro não tem fronteiras. Falo essencialmente do ator representando na França obras escritas originalmente em francês ou traduzidas; a formação clássica que descrevo refere-se à língua e à fonética francesas. Entretanto, é preciso também lembrar teorias, obras e técnicas praticadas no estrangeiro – na Alemanha: o expressionismo, Piscator, Brecht; na União Soviética: Meyerhold; o renovador inglês Craig, o italiano Marinetti; o polonês Grotowski, as pesquisas dos animadores americanos – porque o teatro é mais do que nunca um cadinho onde todas as influências se misturam. Relembro igualmente as técnicas dos teatros hindu, chinês, japonês, mais do que nunca fontes de inspiração no Ocidente.

Seria inútil concluir que tal concepção de interpretação nasceu precisamente de outra qualquer e que determinado teórico influenciou notadamente determinado ator. Seria preciso interrogar mais longamente o passado, ver se as reações que constatamos, abstração, reteatralização, não correspondem a movimentos constantes de fluxo e refluxo, se a escolha entre empatia – identificação – e distanciamento não é a escolha oferecida a todos os homens em todas as épocas: o abandono lírico à dor ou a constatação crítica; se o temperamento latino pode submeter-se ao racionalismo... Enfim, cumpre estar consciente de que, apesar dos vários truques que uso no "jogo", subsiste um elemento comprovável e capital: a personalidade de cada um. Quem dirá, por exemplo, o que singularizava tanto Louis Salou, do que era feita a presença de Gérard Philipe, como uma vida interior se irradiava em cena através da poesia?

Emprego indiferentemente a palavra ator ou a palavra comediante[1]. Trato daquele que representa a comédia, que atua em cena, qualquer que seja a técnica por ele empregada, e que exerce profissionalmente este *métier*; chamarei de não-ator ao que não é profissional, mas é, excepcionalmente, chamado a representar um papel. Tomei o termo "ator" no sentido genérico quase anônimo e pertencente a todas as épocas. É evidente que um homem durante sua vida não poderia praticar todos os estilos de interpretação de que falo neste trabalho, e que se mostraram mais ou menos pertinentes e até contraditórios. Um ator de formação tradicional pode ter trabalhado com Copeau, ter feito rádio e cinema, mas, quando Robert Hirsch faz Arturo Ui, não entra no estilo de um Ekkehard Schall (criador do papel no Berliner Ensemble). Sua experiência clássica permite-lhe puxar o alexandrino à Chaillot melhor que seus parceiros, e sua formação de bailarino faz com que ele traduza à sua maneira o *gestus* brechtiano. Um ator brechtiano, sem dúvida, não saberia integrar o Living Theatre, nem o ator formado segundo Grotowski poderia voltar à interpretação tradicional. Os resquícios de sua primeira educação, mecanismos encravados nele, o impedem de sujeitar-se por várias vezes a escolas inteiramente novas. Sua voz, seu espírito, não poderiam modificar-se indefinidamente.

---

[1] Jouvet chamava ator aquele que adapta o papel à sua personalidade, e comediante aquele que esquece de si mesmo em favor da personagem. Tal distinção já existia no século XIX. Hoje se renunciou a esse detalhe. Grotowski acha equivocada a palavra comediante e só fala do ator.

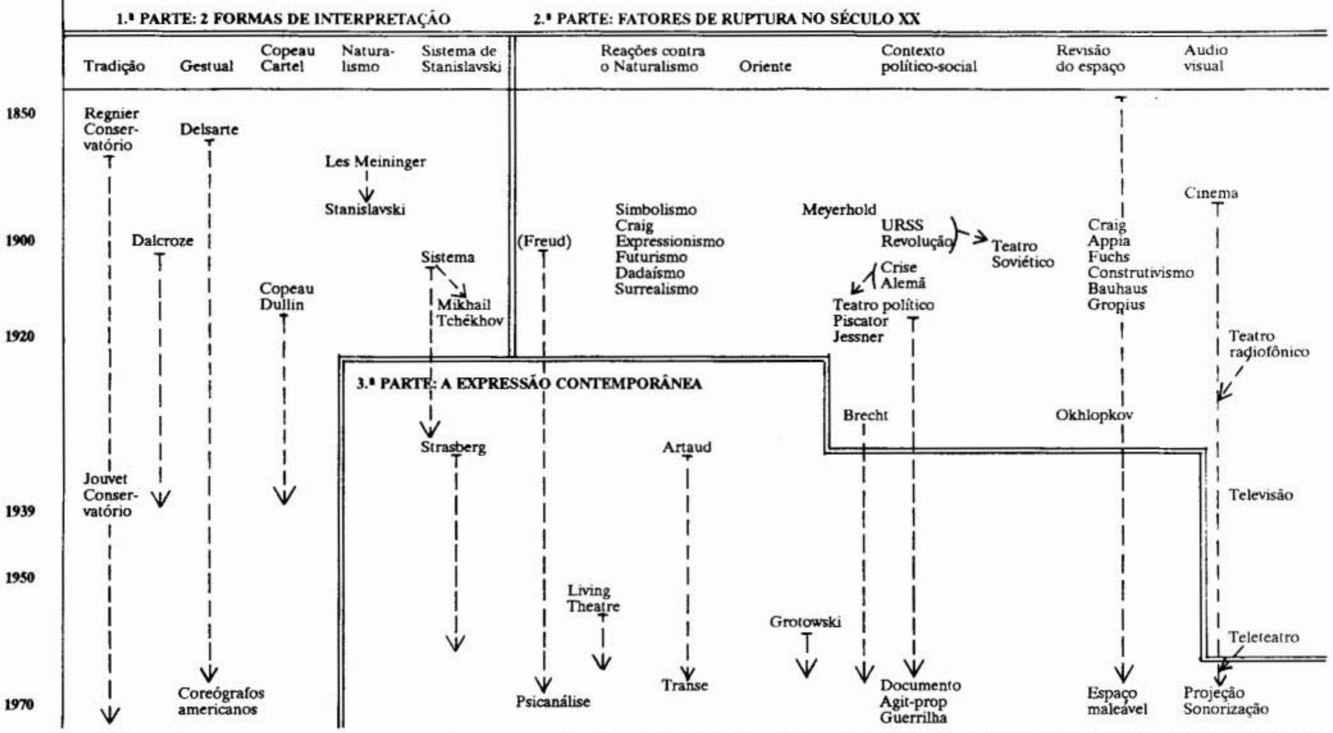
Coloco arbitrariamente as exigências de cada maneira de representar, dizendo: em tal escola, o comediante deve fazer tal coisa, enquanto um diretor de atores nunca se exprimiria com semelhante dogmatismo: ele tateia, evolui, duvida, orienta, sugere. Ele não se exprime de forma absoluta, suas observações são destinadas ao momento de contrapor-se aos defeitos, de opor-se a uma tendência que ele combate. Ele mesmo evolui e pode vir a negar suas concepções anteriores. Exponho cada teoria de interpretação com um enfoque mais rigoroso que o normal pelo cuidado com a clareza, para confronto.

Meu estudo não é exaustivo. Vários encenadores mereciam os mesmos cuidados, escolhi uns em detrimento de outros igualmente importantes; exponho suas idéias de um modo arbitrariamente global, sem entrar em pormenores de suas sucessivas realizações. Finalmente, por estar vinculada ao terreno experimental, não trato de formas de representação que seriam objeto de outras pesquisas, por exemplo, a interpretação cômica, a tradição do *vaudeville* e o ator de *boulevard*.

A problemática que exponho não deve dar a impressão de que, como Hamlet, o ator dedica sua vida a meditar os inconvenientes de seu ofício e a lamentar suas dificuldades. As alegrias também lhe são oferecidas, no entusiasmo da criação artística e na comunicação calorosa. Quanto ao seu destino precário, é o de todos os artistas.

Entretanto, além do ator, o teatro reflete a confusão na qual todos estamos mergulhados. Festas e ritos da confusão, título de uma obra de Arrabal, bem poderia ser o nome do teatro e do mundo de hoje. Como um distante Messias, como um improvável Godot, estaremos esperando ou já renunciamos a esperar o Poeta, que nos oferecerá a verdadeira poesia, devolverá à condição humana o sentido dos valores autênticos que ela parece perder cada vez mais?

DISTRIBUIÇÃO E CONCORDÂNCIA DOS DIFERENTES CAPÍTULOS


1.ª PARTE: 2 FORMAS DE INTERPRETAÇÃO
2.ª PARTE: FATORES DE RUPTURA NO SÉCULO XX
3.ª PARTE: A EXPRESSÃO CONTEMPORÂNEA
Tradição
Gestual
Copeau Cartel
Natura- lismo
Sistema de Stanislavski
Reações contra o Naturalismo
Oriente
Contexto político-social
Revisão do espaço
Audio visual
1850
1900
1920
1939
1950
1970
Regnier Conser- vatório
Delsarte
Les Meininger
Stanislavski
Dalcroze
Sistema
Mikhail Tchékhov
Copeau Dullin
(Freud)
Simbolismo
Craig
Expressionismo
Futurismo
Dadaísmo
Surrealismo
Meyerhold
URSS Revolução
Teatro Soviético
Crise Alemã
Teatro político
Piscator
Jessner
Craig
Appia
Fuchs
Construtivismo
Bauhaus
Gropius
Cinema
Teatro radiofônico
Brecht
Okhlopkov
Strasberg
Artaud
Jouvet Conser- vatório
Televisão
Living Theatre
Grotowski
Teleteatro
Coreógrafos americanos
Psicanálise
Transe
Documento
Agit-prop
Guerrilha
Espaço maleável
Projeção
Sonorização

I. DUAS FORMAS DE INTERPRETAÇÃO:

A Formação Tradicional
O Sistema de Stanislavski

1. A Formação Tradicional

Chamaremos assim a formação dada na França ao aluno admitido ou que se prepara para entrar no Conservatório. O primeiro objetivo desses cursos é formar intérpretes do repertório clássico, tendo em vista o ingresso na Comédie-Française. Ensina-se a "falar bem" e a "colocar-se bem" em cena. Indicam-se para os grandes papéis as "tradições" herdadas de alguns grandes atores e que são religiosamente transmitidas. Considera-se que as qualidades adquiridas por esse procedimento preparam para representar um repertório mais moderno, quando for o caso.

Os que não se destinam particularmente aos papéis clássicos, aprendem freqüentemente o ofício "na raça". No século passado, os principiantes se desenvolviam nos teatros da periferia parisiense. Eram-lhes confiadas "figurações", "pontas", substituições e finalmente papéis. As marcações eram simples: levantar-se, sentar-se, dar três passos à frente, para proferir uma fala diante da caixa do ponto (Dullin reconhecia ter aprendido tudo na escola do melodrama). As personagens correspondiam a tipos convencionais. Em suma, era preciso somente dizer o texto com certa desenvoltura e conhecer alguns truques para "tirar efeitos". Haveria outra escolha para o aprendiz além do respeito a uma tradição ou o empirismo mais desenvolto?

DA DIFICULDADE DE APRENDER

A vontade de estudar e a intenção de dialogar com um colega mais velho se chocam com alguns obstáculos:

- É preciso penetrar nos segredos. Atores que durante muito tempo procuraram resolver uma dificuldade tornam-se ciosos de uma descoberta pessoal que só eles possam aplicar. Conta-se que Talma pensou em esconder-se na caixa do ponto para descobrir os segredos da respiração de Monvel[1].
- Não há leis fixas: a arte do comediante é essencialmente subjetiva. O que vale para um comediante não vale para outro, o que é verdadeiro para uma época ou um autor, é fora de moda no dia seguinte. O professor deve contentar-se em orientar, guiar, retificar, adaptar. Não deve considerar-se o Mestre detentor da verdade, mas apagar-se diante do aluno e do papel. Freqüentemente um ótimo comediante é péssimo professor e sai-se mal numa demonstração pessoal. Por outro lado, um comediante medíocre às vezes pode ensinar maravilhosamente.

O empirismo acabou por salientar algumas evidências, todas elas negativas: não fazer isto ou aquilo em cena. Não se pode correr o risco de tentar decretar definitivamente o que se deve fazer.

Nessas condições, como pretender ensinar? Segundo que forma pseudocientífica transmitir uma experiência pretensamente adquirida? E que confiança o aluno pode ter em seu professor?

- Faltam professores qualificados: na França, qualquer pessoa pode intitular-se professor de teatro, não se requer para tanto nenhum título. Existem numerosos cursos, tememos que nenhum seja realmente satisfatório. Entre os aspirantes a comediante, duas tendências se manifestam: crer que é um ofício que não se aprende e para o qual basta o "dom", ou então tentar aprender, buscar um lugar prestigioso de estudo e, não o encontrando, pôr-se a bicar aqui e ali, em várias formações insuficientes e contraditórias.
- Os exemplos de atores conhecidos: citaremos sempre o caso de Louis Jouvet, que foi recusado como aluno no Conservatório e que para lá voltou depois como professor, o de Pierre Fresnay, que diz nunca ter feito curso algum[2], e vários outros. Agora que o cinema lança na carreira jovens sem nenhum preparo profissional, evidentemente é sedutor pensar que uma preparação não seja necessária. Alguns crêem que até seja nociva e que nada é melhor do que a espontaneidade, isto é, a inexperiência. Diremos que, de início, nada substitui as disposições naturais, que um excelente professor não saberia dar talento a quem não o tem, mas que um comediante desejoso de sobreviver a um ou dois papéis deve aprofundar bastante sua formação e seus conhecimentos.

A despeito do empirismo, da carência do ensino e da desconfiança dos aspirantes, este meio, no entanto, permitiu transmitir alguns rudimentos. Vamos tentar recapitular tudo aquilo que, no ensino francês tradicional, evidencie uma vontade de desenvolver o aluno, que o torne flexível e apto a representar os grandes papéis do repertório. Apesar de alguns matizes, esta formação resulta numa espécie de imobilismo e não se preocupa com as agitações da arte contemporânea. Ninguém deve espantar-se então por eu citar, nesta primeira parte, lado a lado, Pierre Regnier (professor no Conservatório entre 1855 e 1870, aproximadamente) e Louis Jouvet (nomeado para o mesmo em 1934); em seguida voltarei no tempo para lembrar outros modos de formação e de expressão, diversas tentativas experimentais e correntes novas, às quais os detentores da tradição permaneceram impermeáveis.

O CURSO DE "DECLAMAÇÃO"

Talma já protestava contra essa palavra, que designava antigamente o que era relativo à profissão do orador. Hoje, junta-se a isso um sentido pejorativo de elocução empolada e preferimos o termo dicção. Aos *Pensée sur la déclamation* de Riccoboni (1738) ou ao *Traité sur la déclamation théâtrale* de Joseph Dorat (1771) sucederam *L'Art de dire* de Léon Brémont e *Le Traité pratique de diction française* de Georges Le Roy no século XX. Isto não impediu que o Conservatório de Paris se chamasse por muito tempo Conservatóro Nacional de Música e Declamação. Chamou-se depois Conservatório Nacional de Música e Arte Dramática, mas em 1968 os conservatórios de Bordéus, Marselha, Tours, Sète e Saint-Quentin conservavam ainda o nome antigo e o de Toulose (que por volta de 1960 só ensinava música) se intitulava Conservatório de Música e Declamação Dramática, o que é pior.

Abrangida desde a Antiguidade pelos tratados de retórica, destinados aos oradores (*De Oratore*, de Cícero, *Institutio Oratoria*, de Quintiliano), a arte do comediante freqüentemente foi associada à do declamador. Uma outra teoria na linha da *comme-*

---

[1] Citado por Léon Brémont, *L'Art de dire et le théâtre*, Paris, Delagrave, 1930, p. 228.

[2] Ele leu *L'Art de la lecture*, de E. Legouvé e considera que o resto se aprende sozinho, diz em síntese em *Je suis comédien*, Paris, Conquistador, 1954.

dia dell'arte condena a arte do declamador e preconiza a do intérprete, isto é, a arte de quem antes de mais nada interpreta uma situação e não se preocupa unicamente em "dizer bem" o texto. Na apresentação de sua coletânea *Le Théâtre italien*, em 1694, Evariste Gherardi critica o ator que recita o que aprendeu de cor, sem levar em conta seu parceiro, "numa furiosa impaciência de se livrar de seu papel"[3], ao contrário do comediante italiano que interpreta tudo o que diz. De Jacques Copeau a Meyerhold, os homens de teatro combatem os maus comediantes que recitam mecanicamente seu texto. Eles gostariam de reinventar uma forma moderna desta *commedia dell'arte* dos séculos XVI e XVII, em que os intérpretes italianos improvisavam a partir do argumento ou do esboço de ação, "canevas". A discussão é eterna. (De fato, todos os métodos são bons, só nos levantamos contra eles quando são mal aplicados.) Esta discussão se justifica quando o declamador é incapaz de "atuar" e se assemelha mais ou menos a um leitor inteligente a ler em voz alta: o perigo contrário é que os partidários da "atuação antes de mais nada" muitas vezes negligenciam o estudo da dicção e experimentam um dia ou outro dificuldades cuja natureza e solução ignoram. Finalmente, os dois procedimentos deveriam se reunir caso fossem praticados cuidadosamente: estudar uma cena a partir de um texto e chegar à interpretação, ou partir da interpretação e chegar ao texto. No ensino tradicional, o primeiro passo é estudar privilegiando o texto. Não se representa uma situação, "tira-se" o texto.

APRENDER A FALAR, A PRONUNCIAR

Há um grande espanto para os neófitos que acreditam conhecer sua língua materna e acham que é suficiente falar em cena como se fala na vida:

> A arte do comediante parece ser a mais fácil de todas as artes, visto que qualquer pessoa, na vida cotidiana, sabe falar, andar, ficar de pé, fazer gestos e adotar atitudes. Mas representar a si mesmo é uma coisa e outra completamente diferente é aprender um papel e representá-lo[4].

Os alunos percebem que ficam roucos após algumas falas, gaguejam sob o domínio do medo, hesitam quanto à pronúncia de uma palavra, à necessidade de uma elisão, ao sentido de uma frase, ou seja: devem ir à escola quer queiram ou não. Os exercícios mecânicos de dicção são simples quando o aluno não tem nenhum defeito especial para corrigir. Trata-se de forjar um instrumento de pronúncia e de articulação tão treinado que nenhum obstáculo imprevisto possa derrotá-lo.

> O teatro é sobretudo um exercício de dicção que equivale ao amassamento do pão. Se durante cinco anos você se submeter todas as manhãs a exercícios mecânicos de dicção, você verá que começará a chegar a um resultado,

aconselhava Louis Jouvet a seus alunos do Conservatório, em 1939-1940[5]. O mecanismo se torna automático com os exercícios de Paul Gravollet ou Maurice Grammont; *A Grammaire de la diction française*, de G. Le Roy, ensina a emitir corretamente as vogais, a distinguir as que levam acentos agudos ou graves, a articular claramente as consoantes, a treinar os músculos faciais concernentes, dominar as dificuldades da língua francesa. As consoantes labiais, linguais, palatais, dentais, guturais, nasais, exigem exercícios distintos. Adicionalmente, o professor terá que combater o ratassismo (pronúncia gutural do *r*), o sibilado (*s* sibilante entre os dentes), ceceio (*s* que se torna *z*), o lambdacismo (pronúncia errada de dois *l* por um só: *je ll'ai* por *je l'ai*), o iotacismo (*mi-yeu* por *milieu*), a fala precipitada (os lábios não obedecem mais à vontade)[6]. Cada um pode inventar ou desenvolver como quiser a partir de frases-modelo, como "petit pot de beurre, quand te dèpetit-potdebeurreriseras-tu..." ou "chasseurs sachez chasser", atribuídos ora a Sarah Bernhardt ora a Lucien Guitry. Para intensificar o treinamento dos maxilares, recomendam-se exercícios com um lápis entre os dentes. "Tente falar [uma cena] com um lápis entre os dentes", diz Jouvet a um aluno do Conservatório, "você terá o pomo-de-adão saliente que têm os velhos trágicos, mas terá dicção". Henri Rollan achava que o ator ideal deveria ser ao mesmo tempo filólogo, lingüista, fonoaudiólogo etc.

---

[3] Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien*, Paris, 1694.

[4] August Strindberg, "L'Art du comédien", em *Théâtre cruel et Théâtre mystic*, Paris, Gallimard, 1964, p. 173.

[5] Louis Jouvet, *Molière et la Comédie classic*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 15 e 25. Uma classe especial foi criada por Jouvet e não teve continuidade depois dele. Mais que um curso, eram conversas improvisadas, encontros com os alunos. Um segundo volume reproduzindo essas conversas apareceu na mesma coleção, em 1968: *Tragédie classic et Théâtre du XIX*^{e} siècle.

[6] Georges Le Roy, *La grammaire de la diction française*, Paris, reed. La Pensée Moderne, 1967, pp. 102-103.

Essas considerações parecem inúteis ao aprendiz de comediante com pressa de representar. Entretanto, os processos atuais de gravação em disco ou fita magnética requerem intérpretes com uma dicção mais nítida que nunca. Octave Lerichomme, que foi locutor na Rádio-Paris, trabalhou no College de France com o abade Rousselot, criador da fonética experimental. Publicou em 1934, em *La Revue française de phoniâtrie*, um artigo em que afirma que "conhecer foneticamente os elementos que constituem a sílaba dá à palavra a realização viva do que ela representa, porque existe uma afinidade misteriosa entre o pensamento e sua expressão sonora"[7]. Sublinhando de novo o perigo para o comediante de se limitar a ser apenas um declamador (aqui locutor), temos de levar em conta, entretanto, observações práticas de Lerichomme, tais como estas:

> A vogal I freqüentemente apareceu defeituosa nos discos; ela deve ser rigorosamente bem emitida na dicção radiofônica. Esta vogal tão breve, breve demais, é quase sempre mal pronunciada pela maior parte dos oradores inexperientes. Estes nos fazem ouvir sonoridades que se aproximam mais da vogal *e* com acento agudo.

É indispensável saber dizer *au*jour*d'hui* (e não *au*jor*d'hui*), *je le* sais (*sé* e não *sè*), *je* les ai (*lès é* e não *lés é*), *le livre* de *bord* (e não *le livre* d'*bord*). A importância do *e* mudo na língua francesa proporcionou múltiplos estudos, e colocou problemas tanto em prosa como em verso ao comediante. A tendência de fazer sistematicamente elisões é aborrecida. Pude ouvir na Comédie Française uma Hermione pronunciar "Ingrat, je doute encor si je n't'aim'pas" (*Andromaque*, de Jean Racine, ato IV, cena 6). Era preciso respeitar as doze sílabas. Sem pronunciar muito forte os *e* mudos, seria necessário alongar a sílaba anterior t'a*ime pas*. Jan Doat nota que a expressão *e* mudo é falsa,

> o *e* mudo só é mudo excepcionalmente, e deve ser pronunciado – no meio ou no fim de uma palavra – bem levemente, tanto só quanto com a ou as letras com as quais forme uma sílaba, dizemos que a linha melódica pára depois dele e não antes[8].

Buscando um compromisso entre a musicalidade original do verso e o cuidado com a modernização, o comediante deveria procurar respeitar a língua. Habituado ao contato com os belos textos, ele é o guardião de um patrimônio, a língua francesa de que Brunetto Latini, preceptor de Dante, dizia ser "a fala dos anjos". "A Comédie-Française outrora seguia como modelo de sua pronúncia a da Corte e da alta sociedade e fazia papel de tribunal nos casos de litígio [de pronúncia]", lembram Georges Berr e René Delbost[9]. Em *L'Art de dire et le Théâtre*[10], Léon Brémont até se permite contestar o dicionário *Littré* a respeito de uma modernização julgada por ele leviana:

> *Littré* me parece, talvez, um pouco apressado demais, em relação à supressão de um dos *l* em algumas palavras [...] Maître Renard *par l'odeur alléché*. O sabor da última palavra vem do fato de o *l* ser dobrado.

Sustentar os inícios e finais de frases, cuidar da articulação, permite ao comediante fazer-se ouvir, mesmo com pouca voz. Era o segredo de Max Dearly, cronicamente afônico ou quase. O comediante deve ter a cortesia de fazer se ouvir até a última fileira da platéia. Essa verdade capital não é suficientemente observada. Quando Gaston Baty montou *Macbeth*, em 1942, o crítico do *Nouveaux Temps* ficou indignado:

> A interpretação dos comediantes foi de tal discrição vocal que, sentado nas últimas filas, só consegui pegar a mímica e alguns gritos surgindo daquilo que era como um arremedo de dicção. Dois ou três artistas procuraram articular e se fazer ouvir [...] Eu não achava, até então, que representar e pronunciar eram duas coisas diferentes[11].

Todos nós nos lembramos de espetáculos irritantes, em que réplicas inaudíveis nos faziam perder o fio da representação. No século XIX esse problema mereceria mais atenção. O crítico Francisque Sarcey dedicou um artigo à dicção, no *Le Temps*, de 2 de agosto de 1897:

> Mélingue nos revela: foi estudando Frédérick Lemaître que aprendi dicção. Frédérick foi em seu tempo o homem que melhor soube falar e que estudou mais profundamente este aspecto da arte [...]

A RESPIRAÇÃO

O soluço trágico de Montfleury praticamente desapareceu e não se sabe mais encher exageradamente o peito ou erguer deselegantemente os ombros para inspirar. Na formação tradicional, usa-se mais freqüentemente a respiração diafragmática e intercostal e até levemente a abdominal. Léon Brémont aconselha apoiar-se contra a parede, pés juntos e respirar naturalmente, uma respiração bem baixa, isto faz com que se perceba como se deve respirar. Nos seus exercícios de treinamento, G. Le Roy pede que se fale passagens cada vez mais longas sem respirar, depois manda estudar falas com inspirações profundas, freqüentes e rápidas, regulares, calmas e silenciosas. Mme Simone indica respirações laterais curtas e freqüentes ao nível do diafragma.

---

[7] Octave Lerichomme, "La diction radiophonique et la phonétique", *La Revue française de phoniâtrie*, Paris, nº 6, abr. 1934, pp. 7-10.

[8] Jan Doat, *La Récitation chorale*, Paris, Billaudot, 1944, p. 39.

[9] Georges Berr e René Delbost, *Les Trois Dictions*, Paris, Revue Bleue, 1903, p. 22.

[10] L. Brémont, *op. cit.*, p. 66.

[11] Armory, *Les Nouveaux Temps*, 29 dez. 1942.

A VOZ

Tradutor de Ésquilo e Sófocles, baseando-se em textos de Aristófanes e de Pólux, René Clément, em seu estudo sobre teatro antigo, afirma

> que os trágicos gregos sabiam alternadamente acelerar ou ralentar a elocução, aumentar ou diminuir o volume da voz, entrecortar as palavras, amenizar a expressão, tecer longamente a frase, numa respiração. Sua palavra traduzia sobressaltos, até mesmo signos, ela consentia, imitava, ria, caçoava, insultava. Depois, como dois cantores que se respondem, as vozes iam de um a outro interlocutor: até uma palavra foi inventada para exprimir esse diálogo dos jambos, é esticomitia [...] a conversa das linhas, dos versos. Além disso o ator era conhecido como gravissonante, ressonante, circunsonante, encorpando sua voz, falando com curiosidade, forte ou docemente, com timbre feminino ou masculino[12].

Fale desdobrando a voz, aconselha Aristófanes (οΘέγξαι σύ, την φωνήν αγαστοι χήσας ἄγω, ου; φΘέγμα χεχράτηχε).

Considerou-se por muito tempo que o comediante deveria ter bela voz. "Não se pode esperar que, com uma voz sem graça, se possa agradar ouvintes e valorizar um autor", diz Grimarest[13]. De acordo com a obra deve-se variar a voz, as tragédias de Corneille pedem um tom mais nobre, mais cerrado, mais elevado que as de Racine. Classificam-se os comediantes, segundo as vozes: estas são graves, quentes, surdas, duras, leves, agudas. Falou-se de voz de ouro a respeito de Sarah Bernhardt:

> Sua voz parecia flutuar em volta dela e seus olhos às vezes pareciam segui-la. De acordo com o texto, ela cantava, martelava, precipitava a cadência como

---

[12] René Clément, *Etude sur le théâtre antique*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1863, p. 18.

[13] Jean Léonor Le Gallois, Sieur de Guimarest, *Traité du récitatif*, Paris, Jacques Le Fevre et Pierre Ribou, 1707, p. 76.

> um galope que rolava, subia, batia, parava num silêncio que um soluço repetido rompia de repente. Depois uma espécie de melopéia infinita ou explosão de raiva, de revolta ou de sofrimento que ela não abandonava até o fim do período. Jamais uma falha nesse crepitar de palavras, de gritos, de choros: um fogo de artifício[14].

Alguns usam demais uma bela voz e complacentemente se escutam a si próprios (diz-se que eles são "violoncelos"). Outros ignoram suas possibilidades vocais: a falta de professores qualificados é, muitas vezes, responsável por esse erro. Como no canto, um mau professor pode acabar com a voz de um comediante. A escola francesa pede para colocar a voz na máscara e falar o mais possível ao redor do registro médio – o que dá a todos os alunos uma mesma característica: uma voz harmoniosa bem colocada, facilitando a elocução cuidada, necessária ao repertório clássico. Como a emissão de voz pode ser dificultada pela má respiração, pela contração de certos músculos ou pelo nervosismo generalizado, outros professores voltam deliberadamente ao empirismo: ensinemos ao comediante a descontrair-se e a respirar, sua voz se colocará naturalmente. É, aliás, o que certamente há de ocorrer se o comediante não apresentar nenhuma anomalia fisiológica e se a natureza o tiver dotado de órgãos vocais flexíveis e naturalmente expressivos. Se, por alguma razão, o comediante forçar a voz e ficar rouco, ele recorre a um laringologista, ainda que na realidade necessitasse de um especialista em fonética aplicada, que corrigiria um defeito insuspeitado (má posição dos maxilares, por exemplo).

Para encontrar o médio, G. Le Roy recomenda emitir o som *a* sem anasalar. O ator Fontaine disse a Charles Dullin que respirava nas vogais e mastigava as consoantes: graças a isso, Dullin chegou a colocar a voz e obter uma dicção correta. J.-L. Barrault propõe colocar a voz com a sílaba *OM* (em francês):

> Começa-se fazendo vibrar o diafragma lentamente, depois, cada vez mais rapidamente e por uma contração abdominal que intensifica a freqüência da vibração, a vogal *O* é projetada para o ar e vem bater na extremidade do palato, bem atrás do maxilar superior. O fechamento suave dos maxilares molda a consoante *M* e faz ao mesmo tempo com que a vibração se propague por toda a cabeça que ressoa a sílaba *OM*[15].

REGISTRO VOCAL. Para Dionísio de Halicarnasse, a melodia do discurso abarcaria só um intervalo de quinta ou mais ou menos isso: "O canto da voz [...não se] estende por mais de três tons e meio, quer subindo para o agudo, quer descendo para o grave"[16]. Essa voz, gravitando ao redor do médio, torna-se monocórdica e cansativa. O *trágico* que utiliza o registro baixo tem interesse em melhorar o grave, mas também de estender sua tessitura até o médio: o *comediante* deve poder subir alto no agudo, fazer, quando preciso, voz de falsete e também ser capaz de atingir algumas notas graves. Quanto mais o ator dispuser de um registro vocal extenso, mais poderá matizar sua expressão sem cansar o público. Racine, dirigindo a atriz Champelé no papel de Monime (em *Mithridate*), ensinou-a a abaixar a voz "mais ainda que o sentido parecia pedir, nos seguintes versos":

---

[14] L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 69.

[15] Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, J. Vautrain, 1949, p. 62.

> Si le sort me m'eût donnée à vous,
> Mon bonheur dépendait de l'avoir d'un époux.
> Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
> Nous nous aimions...*

"A fim de que ela pudesse, com facilidade, pegar um tom uma oitava acima do que ela acabava de dizer: *nous nous aimions*, para gritar: *seigneur, vous changez de visage***[17].

Contam que, em *Fedra*, Sarah Bernhardt descia brutalmente uma oitava a fim de marcar uma terrível ruptura entre o fim de um hemistíquio e o começo do seguinte:

> Au moment que je parle   Ah, mortelle pensée!***
> Ato IV, cena 6

Enquanto em *Berenice*, Sarah e Madeleine Roch recitavam cinco versos na mesma nota, jogando com a monotonia:

> Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
> Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?
> Que le jour recommence et que le jour finisse
> Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
> Sans que tout le jour je puisse voir Titus?****
> Ato IV, cena 5

---

[16] Denys d'Halicarnasse, *Traité de l'arrangement des mots*, trad. do abade Charles Batteux, Paris, Nyon L'ainé e Filhos, 1788, p. 59.

* "Se o destino me tivesse dado a vós, / Minha felicidade teria dependido do capricho de um esposo / Antes que vosso amor me desse essa prova, / Nós nos amávamos..." (N. dos T.)

** "Senhor, vós mudais de semblante" (N. dos T.)

[17] Pierre de Lacretelle, *La Vie privée de Racine*, Paris, Hachette, 1949, p. 103.

*** "No momento em que falo   Ah, mortal pensamento" (N. dos T.)

**** "Em um mês, em um ano, como teremos sofrido / Senhor, quantos

É pena que essas anotações nos sejam transmitidas de fora por observadores experimentados, mas nos falta a explicação íntima, a razão profunda do comediante usar esse ou aquele procedimento. Esta monotonia devia ser completada por uma atitude, uma pré-opção de atuação, que sem dúvida queria exprimir a confusão total. Georges Le Roy acha que nas grandes emoções os intervalos vocais se amenizam e dão lugar às inflexões brancas, mas esta seria apenas uma explicação parcial no exemplo acima. Lembremo-nos de que Lucien Guitry empregou um procedimento análogo: "cerrando os dentes numa nota quase uniforme", acumulando frases com um artifício tal que dava "a mais completa ilusão da verdade que houvesse no mundo"[18].

PARA DESENVOLVER A VOZ. Várias teorias se defrontam. Deve-se lançar mão da técnica de canto para colocar a voz de um comediante, ou de exercícios de voz falada? Antigamente, lembra Henri Rollan, Monsieur Galland "fazia" vozes de teatro falado para o canto[19]. Eu diria antes que Jean Galland adaptava para a voz falada alguns exercícios cantados. Os amaciamentos tendiam a aumentar a tessitura do registro falado para que este cobrasse três oitavas. Eis um exercício de J. Galland feito após mais ou menos dois anos de trabalho: dizer os quatro primeiros alexandrinos do *Lutrin*, de Boileau, respeitando na voz falada o equivalente a intervalos anotados numa partitura musical. Os 48 pés devem ser falados em uma só respiração, num ritmo imposto; para que o exercício seja aproveitado, cada sílaba precisa ser emitida na altura indicada e percebida claramente, mesmo no som mais grave ou mais agudo. Um som surdo que não for perceptível na sala é considerado um fracasso (ver quadro na página seguinte).

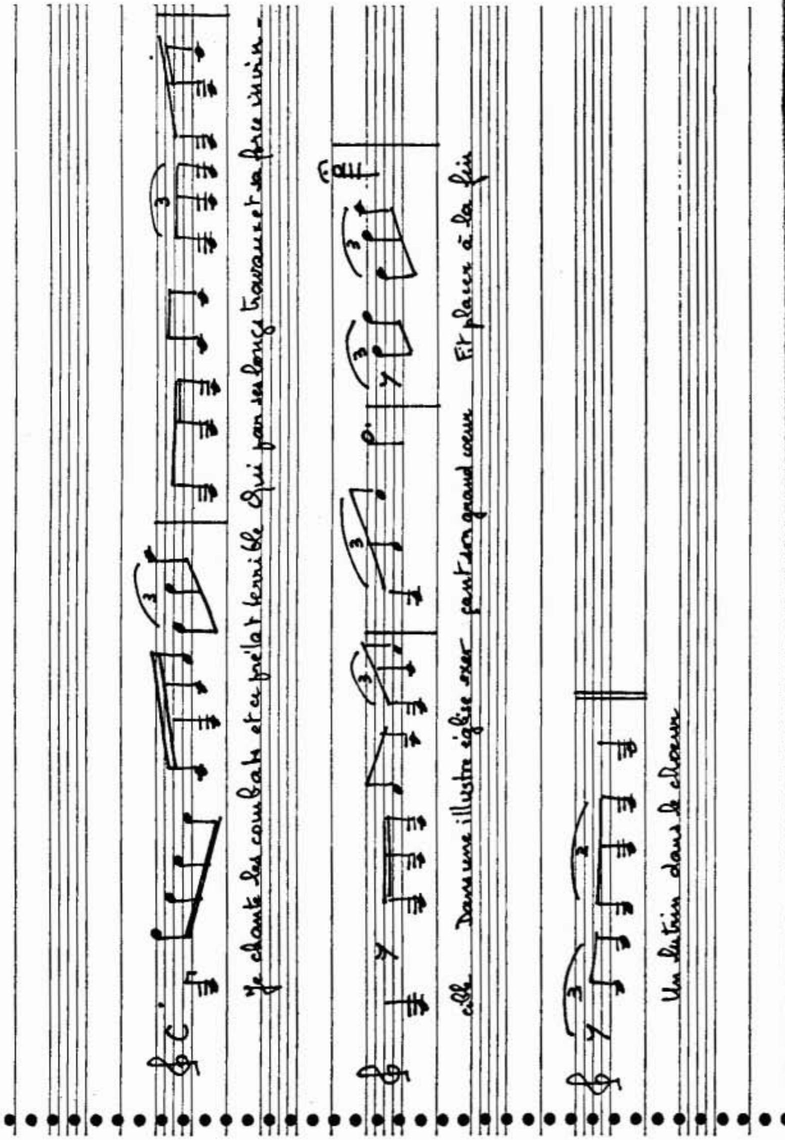
Acontece que um comediante com voz não desenvolvida esteja limitado a um só emprego vocal de que é prisioneiro. A partir do momento em que os exercícios de J. Galland permitiram que alguns deles alcançassem duas ou três notas no grave ou no agudo, certos comediantes passaram a ganhar acesso a certos papéis do repertório clássico, os quais anteriormente não teriam condições de representar (foi o caso de Thérèse Marney). É difícil provar que um texto clássico obrigue a atingir certas notas, já

---

mares me separam de vós? / Que o dia nasça, e que o dia termine / Sem que Tito nunca possa ver Berenice, / Sem que o dia todo eu possa ver Tito" (N. dos T.)

[18] J. Truffier, citado em *Les Grands Comédiens*, por Philippe van Tieghem, Paris, PUF, 1960, p. 89.

[19] H. Rollan, curso na rue Blanche, 1965. Não confundir o professor Jean Galland, lembrado aqui, com o comediante homônimo.


Je chante les combats et ce prélat terrible Qui par ses longs travaux et sa force invin-
cible Dans une illustre église exerça son grand cœur Fit placer à la fin
Un lutrin dans le chœur

que nenhum de seus autores deixou por escrito qual seria a totalidade das modulações vocais que desejaria em uma dada obra. Todavia, tanto quanto o físico, a natureza e a extensão vocal determinam as distribuições de papéis. Jean Davy trabalhou cuidadosamente seu registro vocal por ocasião de sua passagem pela Comédie-Française, para estar apto a alcançar, sem falha em cena, as notas baixas que lhe escapavam às vezes. (Nota: sempre em exercícios frios, obtemos notas graves ou agudas mais extremas do que as emissíveis em cena, onde é preciso ter em conta um espaço maior a preencher, emoções a exprimir, movimentos a executar, o medo etc. Convém, pois, desenvolver e exercitar os meios vocais todos os dias.) Para representar *Otelo*, Laurence Olivier trabalhou longamente e conquistou seis notas no grave: "Isto ajudou no começo da peça, facilitou o veludo violeta que eu sentia necessário no timbre da voz"[20]. A formação inglesa é muito parecida com a francesa.

Com que nota se deve encetar uma cena? A um aluno que trabalhava a personagem Alceste (ato I, cena 1), Louis Jouvet observou:

> Você não pode começar *O Misantropo* falando com uma voz cavernosa: "Laissez-moi là vous dis-je et courez vous cacher?" Você não chegaria ao fim da peça porque iniciou baixo demais. Se fosse música, haveria uma indicação, em italiano, para marcar que é preciso iniciar alto[21].

Eis uma das regras, oriundas do empirismo, que se transmite na formação tradicional: cumpre iniciar uma comédia em tom bem alto.

A acústica das salas exerce um papel determinante na interpretação dos atores e na voz que utilizam. Numa sala de dimensões reduzidas, pode-se alternar, sem medo, a voz bem timbrada, a meia voz, o grito ensurdecedor, o sussurro. Numa sala mais difícil, é mister forçar a voz, sustentar o timbre, o que restringe as possibilidades de variações. A configuração do cenário ou da caixa de cena, no palco italiano em que habitualmente se representam os clássicos, corresponde às melhores normas de ressonância, tanto para o comediante como para o cantor. O intérprete descobre de imediato os lugares-chave do tablado, a partir dos quais sua voz se difunde melhor e sem esforço. Isto condicionou por muito tempo a encenação. O importante era fazer-se ouvir, sem levar em conta se o aspecto visual do espetáculo era negligenciado. Todo intérprete avançava frente ao público, na ribalta, ao nível da caixa do ponto, para lançar sua ária ou dizer a sua fala. O ator clássico, mesmo que dotado de voz muito desenvolvida e possante, deve saber utilizá-la. Chegar até o final do quinto ato de uma tragédia sem que a voz "rache" é uma prova mais temível do que se pensa. As fúrias de Orestes ou as imprecações de Camille, trechos bem conhecidos dos candidatos ao Conservatório, são difíceis de sustentar, se recolocados na continuidade da peça. Os membros da Comédie-Française, atentos à proteção de suas vozes, iluminados por uma ribalta de 128 velas de cera, em 1783, acreditavam que sua declamação trágica não poderia agüentar uma ribalta iluminada com candeeiros a óleo, como a do Opéra (oitocentas mechas). Temiam que o azeite animal utilizado produzisse uma fumaça que lhes afetaria a garganta e o peito[22].

---

[20] Laurence Olivier, segundo entrevista a Kenneth Tynan, *Tulane Drama Review*, New York, inverno 1966, nº 34, p. 71-100.

[21] L. Jouvet, *Molière et la Comédie classique*, p. 14.

TER CONSCIÊNCIA DE SUA VOZ. Nos bastidores dos teatros líricos ouve-se cantar a altos brados. No teatro dramático, os velhos comediantes buscam

> pela emissão e pelo timbre uma espécie de proferição prévia, de prova ou de controle, de teste em que pronunciam frases idiotas: – *Ma pipe* etc.!, seja o que for para se ouvir, se conhecer o estado interior, a tonicidade, como o ginasta que bate os pés na quadra, esfrega as mãos e agita todos os membros antes de seu número[23].

Para verificar seu diapasão, Sarah Bernhardt pronunciava a palavra *bal* no grave, abrindo o *a*, *baââal*, ou no agudo, *a* fechado, *l* apoiado: *balll*[24].

O comediante requer o testemunho de um terceiro. Será que eu falei alto?, pergunta ao sair de cena. Executando exatamente a mesma coisa cada noite, ele pode ser traído por fatores incontroláveis: a voz pode ser afetada pelo cansaço, por uma elevação ou uma queda normal da temperatura ambiente, ou por motivos psicológicos. A voz do parceiro pode servir de referência relativa.

O comediante tem uma consciência apenas imprecisa de sua própria voz, ele não se ouve falar tal como os outros o ouvem. A gravação em fita de que dispomos hoje, diferindo a escuta da emissão, rebatendo a proferição para o exterior, permite ao comediante conhecer melhor e guiar a voz na fase do trabalho, a adquirir mecanismos de controle mental que o ajudarão no decorrer das representações.

A INFLEXÃO

A condução da voz dá lugar à inflexão, ou conjunto das notas musicais utilizadas numa frase falada. A inflexão de uma frase ou de um verso é função do que se costuma chamar inteligência do texto. De lápis na mão, o comediante tradicional, ao trabalhar um clássico em prosa ou em verso, estuda cuidadosamente sua sintaxe e estabelece o seu fraseado em função dos incidentes, das inversões, de uma palavra subentendida. Acentuando-a, destaca uma palavra, marca uma intenção, reforça um parágrafo. Quando a linguagem se reveste de uma forma em desuso ou difícil, ele retraduz a frase na linguagem cotidiana para favorecer a compreensão do seu significado. "A inflexão é o sustentáculo do pensamento", diz G. Le Roy. Pensamento este ao mesmo tempo do autor e do comediante. Mas, assim como um aluno de canto ou de violoncelo falha uma nota, acontece que um comediante, guiando mal a voz, traduza por sua inflexão uma coisa completamente diferente daquilo que pretendia e trai a significação do texto. É o que se chama falar com propriedade ou falar de maneira imprópria. "A precisão das entonações [...] é um regalo sonoro oferecido aos ouvidos de um autor", exclama Paul Claudel. "Precisão, meu Deus, quanta beleza numa única palavra"[25]. Certamente para uma mesma frase, várias inflexões apropriadas são possíveis. Mas o aluno deve cuidar para que o início da frase contenha a inflexão escolhida, para que não desvie a inflexão principal apesar dos meandros sintáticos, para fechar a inflexão, isto é, para conduzir a significação até o final de uma frase, de um período, de uma copla. Chegando ao final de uma frase, deverá deixar o sentido em aberto ou fechá-lo, para que o espectador perceba sem ambigüidade que o pensamento continua ou que um novo lhe sucede.

Numa época em que não havia ainda muitas tentativas de um estudo científico do teatro, Talma calculava que se se propusesse

---

[22] Cf. Emile Perrin, *Etude sur la mise en scène*, Paris, Typographie de A. Quantin, 1883, p. 43.

[23] L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*, p. 65. Se se notasse a inflexão, *ma* estaria no médio e *pipe* num agudo bem timbrado.

[24] Cf. Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Jean Racine*, Paris, PUF, 1957, p. 196.

[25] Paul Claudel, *L'Ilustre Théâtre*, primavera 1955, p. 4, citado por René Farabet, em *Jeu de l'acteur dans le Théâtre de Claudel*, Paris, Lettres Modernes, 1960, p. 73. (A entonação tem o mesmo sentido da inflexão.)

a redigir a explicação de uma só inflexão, precisaria de uma página inteira e para explicitar a interpretação de um só papel vários volumes[26]. Uma inflexão, ou modulação vocal, utilizada para uma frase ou segmento de frase, é a conseqüência da associação de múltiplos fatores.

O cuidado quanto à inflexão gerou uma "arte do detalhe". As frases articuladas por Samson desenhavam uma personagem tanto quanto um retrato *a crayon* de Ingres. Edmond Got ou Silvain primavam na proferição de fábulas; captavam "os verdadeiros significados interiores da idéia envolvendo as palavras que se diz naquilo que se pensa, o que é, na acepção devida, o próprio objetivo da arte do dizer"[27]. Louis Brémont, aluno de Regnier, observará ainda: "A dicção se liga principalmente ao que há de interior nas idéias e nos sentimentos, é ela que ensina os comediantes a ver as coisas por dentro". Ele saúda o êxito de uma comediante, no Odéon (direção de Antoine), no papel de Elmine com uma dicção generosa, segura e variada:

> Que lição para certos críticos dos primeiros tempos do Théâtre-Libre que, mais realistas do que o rei, queriam banir os declamadores da cena francesa, a pretexto de que a dicção era uma ciência convencional e que ela só poderia formar comediantes convencionais.

A personalidade de um comediante revela-se no seu fraseado. Sua inteligência para desembaraçar o sentido às vezes intrincado de um longo período, a clarificação que opera, seu achado de um subentendido até então despercebido, a nuança insólita que sua imagem adiciona, respeitando as leis da prosódia, constituem a especificidade de sua interpretação. Louis Jouvet e Jean Vilar mostraram isso com freqüência. Entretanto, virtuosismo em demasia neste domínio acarretaria uma dessecação de procedimentos, de tiques; é importante também que o frescor do desempenho sustente constantemente o ofício.

Este envolvimento das palavras que se diz nas que se pensa, essa relação íntima entre o pensamento e a expressão, diferencia-se em cada ensinamento e constitui sua característica principal. No curso do século XX, a arte da boa recitação tendeu a cair em desuso e Roland Barthes criticou vivamente sua sobrevivência na *Fedra* montada pelo TNP em 1958:

> A arte burguesa é uma arte do detalhe [...] o comediante burguês intervém incessantemente, ele "solta" uma palavra, segura um efeito, assinala a qualquer propósito que aquilo que ele diz é importante, tem determinada significação oculta: é o que se chama dizer um texto [...] o ator diz seu Racine quase como um escritor sublinha em itálico palavras de seu texto, procedimento didático, mas não estético [...] dizer não é representar [...] Ocupado em valorizar seu texto nos mínimos detalhes, o ator não se dirige mais a ninguém, salvo a algum deus tirânico da significação[28].

Denunciando um excesso, Barthes corre o risco de nos arrastar a outro perigo. Adeptos distintos do bem falar ou partidários de uma expressão relaxada dita democrática, os primeiros fiéis do polido na expressão literária, e até na palavra do autor, os segundos mais sensíveis aos significados globais que à forma, ambos adotam atualmente posições irredutíveis, inconciliáveis; veremos as conseqüências disso no capítulo referente à interpretação atual dos clássicos.

PAUSAS E RESPIRAÇÃO

Talma afirma que a paixão não caminha como a gramática, não pára sempre nos pontos e nas vírgulas, que ela os desloca ao sabor de seus arroubos[29]. O essencial é não chegar ao limite do fôlego no decorrer de uma frase, mas dispor sempre de uma reserva. "É preciso ter uma provisão de ar para ao menos quatro versos a mais", dizia Sarah Bernhardt[30], ourives no assunto. Ela era capaz de encadear sem respirar:

> Hélas, ils se voyaient avec pleine licence:
> Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence;
> Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux;
> Tous les jours se levaient clairs e sereins pour eux*.
>
> *Fedra*, ato IV, cena 5.

Diz G. Le Roy: "Justiça seja feita a velhos princípios de dicção como este: quando encontrarem um ponto, respirem e contem até quatro; dois pontos, contem até três; um ponto e vírgula, contem até dois; uma vírgula, contem um". As respirações feitas num texto obedecem a necessidades complexas, comandadas pela situação a ser representada, pelo sentimento a ser expresso, pelas possibilidades físicas do comediante, pelo fraseado que ele estabeleceu, assim como por qualquer circunstância fortuita. Louis Jouvet assinala as dificuldades de respiração experimentadas por ocasião de suas *tournées* pela América Latina, em cidades situadas a grande altitude, como Quito, no Equador (3 000 m). Ali, falta ao comediante o ar para recitar o alexandrino[31].

---

[26] Cf. Louis François Hilarion Audibert, *Mélanges de littérature et d'histoire*, Paris, E. Proux, 1839, p. 237.

[27] L. Brémont, *op. cit.*, p. 42, p. 7.

[28] Roland Barthes, crítica da representação de *Phèdre* no TNP., *Théâtre populaire*, nº 29, 1958, pp. 92-94.

[29] Cf. Talma, *Refléxions sur Lekain*, citado em L. Brémont, *op. cit.*, p. 125.

[30] Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, Paris, Nilsson, 1923, p. 56.

* "Ai de mim, eles se viam com pleno consentimento: / o céu aprovava a inocência de seus suspiros; / Eles seguiram sem remorsos suas inclinações amorosas; / Todos os dias amanheciam claros e serenos para eles."

L. Jouvet atribui grande importância à respiração:

> Um texto é antes de mais nada uma respiração. A arte do comediante consiste em querer igualar-se ao poeta por um simulacro respiratório que, por alguns momentos, se identifica com o sopro criador. Logrei uma certeza maravilhada da importância respiratória de um texto quando chegamos a Marrocos e obtive a permissão de ver as primeiras cópias do Corão da época da Hégira. Perguntei o que significavam, no meio das páginas cobertas de uma escrita em forma de aletria, de grandes e pequenas manchas amarelas semelhantes a girassóis que se reproduziam ao longo de todo o manuscrito: "As manchas grandes, explicou o bibliotecário, são a marca dos versículos, as pequenas são a marca das respirações. Logo que o senhor aprender isso, acrescentou ele, um texto não terá o mesmo significado nem a mesma eficácia se não for respirado como foi escrito[32].

Contradizendo Talma, Jouvet pretende reencontrar o estado físico no qual um texto foi concebido através da respiração.

DA DIFICULDADE DOS VERSOS

Se a elocução levasse em conta apenas a escansão dos alexandrinos em longas e breves, poderia dar:

> Quelle Jérusalem nouvelle,
> sort du fond du désert brillante de clartés
> et porte sur le front une marque immortelle...*

ou ainda,

> Hippolyte demande à me voir en ce lieu
> Hippolyte me cherche et veut me dire adieu**[33].

---

[31] L. Jouvet, "Quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-1945", *Prestiges et perspectives du théâtre français*, Paris, Gallimard, 1945, p. 13.

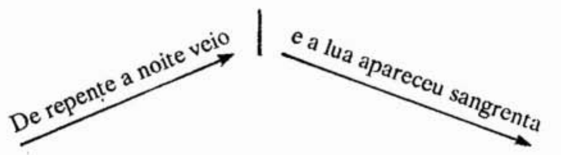
[32] *Idem*, p. 54.

* "Que Jerusalém nova, / surge do fundo do deserto resplandecente de luzes / e leva na fronte uma marca imortal.."

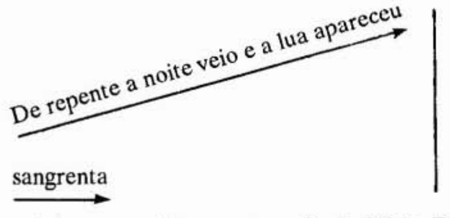
** "Hipólito quer me ver nesse lugar / Hipólito me procura e quer dizer-me adeus".

[33] G. Le Roy, *Athalie, mise en scène et commentaires*, Paris, Seuil, 1952,

Vê-se o que isso acarretaria de mecânico e artificial. Entretanto, se se decantar de início o sentido geral e o sentimento peculiar de cada verso, será preciso, por ocasião da última etapa do trabalho, voltar a alguns detalhes de escansão cuja manutenção é indispensável. Uma das tentações do comediante é lutar contra esta linguagem tão distante da conversação corrente. Procurando a verdade de sua personagem, reconstituindo para si mesmo um fraseado natural, vê-se embaraçado por essa camisa-de-força que o constrange a exprimir-se artificialmente por segmentos regulares de doze pés. Para Becq de Fouquières, o fundamento de toda prosódia é o tempo de duração de uma expiração normal e o número de sílabas que se consegue fazer ouvir durante essa expiração. Para J.-L. Barrault, o alexandrino, composto de doze sílabas, é um elemento rítmico, um grupo de palavras que expressa uma idéia simples e única. Se o comediante não admitir mais do que o princípio de versificação, ele nos fará subir um tom na gama das emoções, se ele temer a monotonia que pode acarretar a repetição rítmica de centenas de hemistíquios que se sucedem, ele tentará quebrar a regularidade desse ritmo. Deslocará a cesura ou fragmentará artificialmente o hemistíquio. Transporá, isto é, encadeará o fim de um verso com o começo de outro, ainda que esse *enjambement* não seja gramaticalmente necessário, ou mesmo que um ponto separe nitidamente os dois alexandrinos. Maurice Grammont, no seu *Traité de phonétique*, dá um exemplo de inflexão condicionada pela versificação. Em prosa, a frase "Tout à coup la nuit vint, et la lune apparut sanglante" (De repente a noite veio e a lua apareceu sangrenta) poderia seguir esta curva:



Em verso, a necessidade de transposição proporcionaria isto:



p. 28, e J.-L. Barrault, conversa sobre sua encenação de *Phèdre*. Esta escansão era mesmo determinante para o desenvolvimento de Aricie.

É justamente o que se chamava o toque de clarim[34]. (Hoje em dia essa subida seria objeto de suspeita, nós a acentuaríamos muito menos.)

A palavra de valor é especialmente importante na declamação versificada. Em Nero:

> Excité d'un désir curieux,
> Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
> Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
> Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes;
> Belle...*
>
> Verso nº 385 e s.

Talma "parava no *b* da palavra *belle*, preparando o ataque, enquanto sua fisionomia traduzia a ardente admiração que sentira, depois articulava essa consoante com força, concedendo à vogal, em contrapartida, apenas uma sonoridade misteriosa"[35].

NATURALIDADE OU SALMODIA

Deve-se cantar um texto em verso, salmodiá-lo, declamá-lo ou falá-lo?

> Em francês há um problema insolúvel de dicção: falar segundo o sentido e a expressão ou segundo uma salmodia conforme a arbitrariedade da (desta) poética. Qualquer discussão só leva, ao teatro, maior ou menor grau de naturalismo ou estilização na recitação[36].

Mlle Gaussin, comovente Zaïre do século XVIII, apresentava uma declamação harmoniosa. Monvel, que tinha talento, mas um físico franzino e voz surda, desprezava os efeitos pomposos então em voga. Em *Cinna*, a tirada de Augusto (ato V) era proferida habitualmente com calma e nobreza. Retomando esse papel, Monvel o empreendeu com uma voz cheia de aspereza e irritação, com uma articulação entrecortada e febril. Talma (que representava o papel de Cinna), estupefato, esqueceu sua réplica[37].

---

[34] Maurice Grammont, *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave, 1933, p. 423.

* "Excitado por um curioso desejo / Esta noite eu a vi chegar aqui / Triste, elevando ao céu seus olhos marejados de lágrimas, / Que brilhavam através das tochas e das armas; / Bela..." (N. dos T.)

[35] Cf. G. Berr e R. Delbost, *op. cit.*, p. 33.

[36] J. Doat. *La Récitation chorale*, p. 38.

[37] Cf. L. Brémont, *op. cit.*, p. 34, e G. Berr e R. Delbost, *op. cit.*, pp. 15-17. Sem dúvida ensaiou-se pouco!

No século XIX, enquanto Mlle George manteve o estilo nobre, Rachel quebrou essa tradição.

> Antes de Rachel [lembrava o crítico russo Paul Annenkov em 1854] o monólogo clássico serpenteava como uma longa fita monótona [...] Rachel [fragmentou-a]. Ela introduziu aí primeiro nuanças de pensamento que só poderiam ser definidas por meio de uma comparação tomada de uma outra arte, a pintura: a tirada clássica foi enriquecida por um jogo de claro-escuro, em que metade de uma imagem ou de uma idéia, fortemente sublinhada, se opõe à outra metade, banhada em uma luminosidade incerta e doce [...] Rachel subordina a matéria flexível da tragédia à exposição cênica[38].

Durante todo o século XIX, acentuou-se o alarido contra a declaração nobre e majestosa, contra o empolamento e o sublime. Os críticos que sentiam o perigo e viam a tragédia versificada reduzida ao nível do drama em prosa foram muito pouco ouvidos. No concurso do Conservatório em 1878, Francisque Sarcey deplorou essa tendência para despojar o gênero trágico de seus grandes ares: "O público prefere um grito de paixão solto com fúria a um belo período dito com propriedade, o tom da conversação cotidiana a uma grande e sonora recitação"[39].

"Nós também já salmodiamos", diz o ator russo Tchepkin, "mas o Senhor nos concedeu sua graça, paramos"[40]. De Max, que representou com Sarah Bernhardt, e cujo sotaque romeno já dava um fraseado levemente cantante, procurou um terceiro modo, "que não seria nem canto nem declamação ou que seria os dois. Falar por cima da música, e dar às palavras o tom e a nota desejados sem chegar ao canto"[41].

Saber dizer versos é ao mesmo tempo representar a comédia. Estamos sempre nesse dilema: não sacrificar nada, nem de um nem de outro, encontrar o estilo. Quando a voz do comediante é bela e ele sabe como fazê-la vibrar, nunca deixa de causar encanto. É um procedimento fácil. Um comediante exímio na escala de sons procurará também exibir seu virtuosismo, passando do mais agudo ao mais grave, como um cantor a ostentar seus vocalises.

---

[38] Cf. Nikolai Solnzev, "Rachel vue par les artistes et écrivains russes", *Revue d'historie du théâtre*, 1958, IV, p. 362.

[39] Cf. Jules Truffier, *Le Jardin Classique*, Université des Annales, 1911, pp. 127-132.

[40] Cf. Nina Gourfinkel, *Gogol*, Paris, L'Arche, 1956, p. 45.

[41] Louis Delluc, *Chez de Max*, Paris, L'Edition, 1918, p. 97. Jouvet lembra que de Max possuía uma "bela voz com rotacismo da qual se servia de maneira invariável. Começava as tiradas com voz dolorosa, monótona, depois, de repente, se esgoelava, caía de novo em sua monotonia e terminava gemendo de cansaço, suspirando com palavras ditas em sobressaltos, num jeito de falar natural em que acentuava as palavras por sobressaltos ou estremecimentos de voz" (*Le Comédien désincarné*, p. 69).

A querela reacendeu-se com mais ardor quando Edouard Bourdet, nomeado administrador da Comédie-Française em 1936, pediu a J. Copeau e aos animadores do Cartel para encenarem os clássicos. O que se viu foi acentuar-se a tendência "intimista" encetada por alguns atores que não contavam com a aprovação dos defensores do grande estilo. Este grande estilo que alguns começavam a achar "empolado". É provável que se os monstros sagrados, como Sarah Bernhardt ou Mounet-Sully, vivessem hoje, teriam adotado um tom mais natural, mais de acordo com a nossa percepção atual. É provável também que quando usavam a melopéia, um estado, uma emoção interior intensa estaria subjacente a essa melopéia e que seus sucessores, menos talentosos, julgavam de boa prática salmodiá-los, mas não justificavam interiormente a majestade que queriam infundir a suas palavras. Daí esse tom pomposo haver-se tornado "empolado".

A cada século aumenta nossa distância em relação aos clássicos. Perigosos para interpretar, constituem, entretanto, um sólido exercício para a formação do comediante tradicional.

O TRABALHO COM OS CLÁSSICOS

Na França, os professores escolhem os textos clássicos do século XVII como trampolim de estudo; na Inglaterra, Shakespeare.

Os alunos que julgam destinar-se ao repertório moderno detestam trabalhar os clássicos. Não querem sentir-se preocupados por este retorno a formas do passado e acham a tarefa cansativa. Jouvet foi obrigado a lembrar-lhes que esses textos representam um exercício maravilhoso, mesmo se o aluno não for representá-los nunca mais. Em um curso de comédia é amiúde em torno de um detalhe que se enxertam as digressões mais instrutivas de um professor. Este não enuncia teorias a frio, mas faz "passar" cenas e comenta a seu propósito o sentido do texto ou o significado do trabalho do comediante em geral. Não se trata de modo algum de conseguir que o aluno interprete o papel com perfeição, porém que se exercite executando gamas de variações a partir daquele papel. "Tudo o que vocês poderão trazer com seus vinte anos de conhecimentos, de humanidade profunda, não chega ao calcanhar da personagem. Fazemos vocês estudarem essa personagem para que estudem um mecanismo de dicção que é a base do edifício."[42]

---

[42] L. Jouvet, *Molière et la Comédie clássique*, p. 13.

A posição é clara. Não se ensina a representar uma situação, nem a interpretar ou encarnar, mas a vencer as dificuldades de uma linguagem: as estrofes do Cid, o sonho de Athalie, a prece de Ifigênia, o monólogo de Augusto. Isolam-se trechos brilhantes. Enche-se a boca com eles, como com uma fábula de La Fontaine ou um poema de Agrippa d'Aubigné. Esquece-se de que se está no terceiro ou no quinto ato de uma ação dramática. O aluno gostaria de se entusiasmar, de se identificar com o herói. Não é o caso. Com um metrônomo no cérebro, o professor o obriga a pensar unicamente em cesuras, encadeamentos, hiatos, a marcar a rima, o *e* mudo, o incidente, a respirar, a sustentar o final. O cantor, o músico tampouco se debatem de outra forma com uma colcheia quádrupla, um quarto de tom ou uma passagem de dedos.

Antes de abordar o estudo de um texto pelo professor e pelo aluno, precisemos o que entendemos por texto.

OS MAL-ENTENDIDOS SOBRE A PALAVRA "TEXTO" (CLÁSSICO OU MODERNO)

A tendência em geral é a de se ler peças impressas como continuidades. Considera-se o que está impresso no papel como uma soma e, no entanto, é apenas um fragmento. O comediante, por sua vez, não pode passar diretamente de um texto escrito a um texto falado ou representado. Cumpre-lhe ir além.

De início, houve a elaboração dialogada de um jogo na imaginação de um autor, proferição desse diálogo em voz alta pelo autor (no caso ideal), transposição desse diálogo para o papel por meio da escrita. Mas essa transcrição é imperfeita, tem lacunas, cristaliza como pode seu jorro. A pontuação é somente indicativa, os ritmos não estão impressos nela. O que importa é que o comediante, a partir desse escrito, encontre o jorro que antecedeu à escrita. É possível que no futuro um autor queira confiar a uma fita gravada o cuidado de fixar sua leitura da obra que ele vier a compor. Haverá então mais indicações, mas nenhuma imitação pura e simples será válida e faltará sempre o tecido do conjunto no qual o diálogo proferido deverá inserir-se. O autor, além disso, não saberia indicar tudo, ele precisa do ator para exprimir melhor seu verbo.

> O essencial de uma frase ou de um verso não depende da gramática, ou da sintaxe ou da retórica [...] mas de sensações e sentimentos que o poeta cristalizou em suas palavras ao escrevê-las e que essas palavras despertam em seguida no coração daquele que as escutar. Uma frase de teatro ou um verso é, antes de tu-

> **do, um estado a ser atingido, um ponto culminante, ao qual é preciso que o comediante chegue através de uma sensibilidade tal que o faça dizer esse verso na plenitude em que foi escrito, e que ele o diga tão perfeitamente como se o tivesse encontrado, inventado, criado; que isto seja como se o autor o escrevesse e o dissesse de novo, nesse instante, para o público. Quando o ator sonoriza, profere esse verso ou essa frase, atinge o público através de uma emoção incompreensível, na qual a inteligibilidade não é sequer posta em questão. Então, o espectador ouve [entende] esse verso, não mais em seu sentido imediato [primário], mas em sua força criadora[43].**

Este hino de Jouvet à linguagem refere-se a obras como as de Giraudoux e corresponde a certa opção de representação. Veremos que há outras.

O comediante não deve considerar seu texto pessoal como algo isolado no conjunto da obra, mas como parte integrante de um espetáculo a ser criado ao redor e nos arredores do texto total. O fato de estudar suas falas em casa, antes dos ensaios de conjunto ou fora de qualquer ensaio (o que ocorre às vezes ainda hoje por ajustes catastróficos ou em *tournées* duvidosas), é uma heresia.

O tamanho do texto não é proporcional à importância do "jogo" de desempenho. Um papel importante pode comportar um texto muito pequeno. Antigamente havia o hábito nefasto de remunerar os comediantes pelo número de falas que teriam a dizer. Como conseqüência, um comediante a quem se propunha a interpretação de um papel perguntava em primeiro lugar: quantas falas? Antes de conhecer o texto. Isto perdurou por tanto tempo que quando foi preciso estabelecer, na televisão, normas para o pagamento de cachês em transmissões dramáticas, basearam-se no número de falas a serem ditas, e foi uma luta quando se teve de pagar atores que "passavam imagem" sem falar, mas que participavam da ação. Para o diretor eram papéis. Para a administração, só existiam, afora os papéis falados, as silhuetas ou "utilidades", isto é, "figuração inteligente". A atração sem texto não era reconhecida e não podia aparecer no orçamento[44]. Do mesmo modo, os direitos do criador de imagens (o diretor) foram admitidos na França pela Sociedade de Direitos Autorais, a SACD, somente em 1969 (cf. nosso capítulo sobre cinema).

---

[43] L. Jouvet, "Théâtre et Language", *La Table ronde*, 3º caderno, 1945, pp. 26-27.

[44] **Não falamos aqui nem da mímica nem da dança, mas do jogo mudo de um comediante. Nas emissões coreográficas ou de variedades, os critérios eram diferentes (fama do intérprete, duração de seu aparecimento na tela, número de sessões de gravação).**

Sendo o texto apenas fixação de pensamentos inscritos num conjunto dramático e sendo essa fixação tributária da forma de expressão de uma época, segue-se que esse texto pretensamente imutável é essencialmente mutável. Com o correr do tempo, as palavras não têm mais o mesmo sentido, e conforme a direção que se imprima à realização do conjunto dramático, é possível às vezes levar as mesmas palavras a dizer coisa bem diversa da de sua intenção primeira. Isto é, as palavras lançadas por um dramaturgo não têm poder para aprisionar totalmente a concepção do autor da peça. Por seu intermédio reconstituímos o mecanismo da partida e seu roteiro inicial, mas isto não impede os desvios.

ESTUDO DO TEXTO

Neste capítulo, dedicado à escola tradicional, não abordaremos a interpretação de um clássico por comediante tarimbado, mas as senhas dadas a alunos para que possam efetuar progressos a partir de grandes textos. É principalmente a Pierre Regnier e a Louis Jouvet que pediremos informações concretas; ambos foram professores do Conservatório e ambos deixaram por escrito seus ensinamentos: *Le Tartuffe des comediens* (*O Tartufo dos Comediantes*) de Regnier (1896), *Molière et la Comédie classique* (*Molière e a Comédia Clássica*) e *Tragédie classique et Théâtre du XIX^e^ siècle* (*Tragédia Clássica e Teatro do Século XIX*) de Jouvet (1965 e 1968).

Se escolhi a referência a *O Tartufo dos Comediantes*[45], é porque Regnier retoma aí, comentando-as, interpretações mais antigas do papel e porque sua notação vai de comediante em comediante, sem paráfrase literária exterior à noção de atuação. Ele indica, verso por verso, a motivação de uma palavra posta em relevo ou de uma pausa respiratória. O que não o impede de se reportar à edição original da peça ou a *La Lettre sur "L'Imposteur"*.

Regnier foi autodidata. Lamentava não ter tido um mestre que lhe explicasse rapidamente o que levou anos para compreender (sozinho). Tornando-se professor, conheceu grande notoriedade. "Houvesse eu freqüentado apenas cursos como os de Regnier", lamenta Febvre em seu *Journal d'un Comédien*, "ter-me-ia poupado [...] o esforço de representar no Odéon, sem qualquer modelo, sem a menor preparação, papéis tão complicados como os do Mentiroso, do Barbeiro de Sevilha..." Essa notoriedade não cessou com sua morte. *O Tartufo dos Comediantes* deve ter sido compulsado por um bom número de alunos, e até por atores reconhecidos, porque é curioso constatar que, mesmo em interpretações tão diferentes como as de Fernand Ledoux, Louis Seigner ou Louis Jouvet, reencontram-se realizadas com exatidão algumas indicações de Regnier. Será acaso?[46]

---

[45] P. Regnier, *Le Tartuffe des comédiens*, Paris, Ollendorf, 1896.

AS INDICAÇÕES DE P. REGNIER. Ele expõe, de início, suas idéias gerais. O comediante deve conseguir, alternadamente e sem esforço aparente, "lançar um grito, explodir numa gargalhada, dar um soluço, imprimir um acento de cólera ou de alegria, tudo o que deve enfim parecer brotar da alma em jato espontâneo". Cumpre-lhe ser senhor de uma técnica previamente regulada, mas cuja chave Regnier não nos fornece. Cabe pensar que se trata daquilo que se chamaria hoje em dia de clichê e haveria, segundo ele, para cada autor, um jeito de rir, um jeito de chorar? Ele prefere lembrar, ao invés, a vantagem, para ter o espírito livre, de adquirir um meio seguro de não ser traído por uma fífia qualquer.

Regnier almeja que o aluno penetre nos segredos da profissão pela análise e pela reflexão. Recusa-se a admitir *a priori* uma tradição: "Boa para se conhecer, nem sempre é boa para se seguir". Protesta à leitura de *Portraits historiques et littéraires* (*Retratos Históricos e Literários*) de Mérimée, quando esse crítico ataca Rachel: esta quis infundir um sentido irônico ao segundo hemistíquio de um alexandrino das imprecações de Camille (*Horace*, ato IV, cena 5): "Saper ces fondements encores mal assurés"*. Mérimée é de opinião que todos os versos da tirada devem ser proferidos como "uma seqüência de gritos articulados rapidamente e, ousaria dizer, monótonos", e estava convencido de que esta era a opinião de Corneille. Regnier defende a mudança de entonação de Rachel, alegando que o comediante pode descobrir em um texto efeitos que o próprio autor não previra. Ele se apóia em um escritor cujo testemunho nos perturba um pouco nesse arrazoado em torno de uma obra de Corneille, mas que era autoridade na época: Emile Augier, autor de *Le Gendre de Monsieur Poirer* (*O Genro do Senhor Poirer*): "Minha experiência me provou que o comediante me rouba tudo o que ele não junta a seu papel".

---

[46] Segundo estudo fonético de Myriam Louzoun sobre três interpretações do Tartufo, tanto em Louis Seigner como em Louis Jouvet as palavras *chérir* e *chère* são apoiadas no verso "On ne peut trop chérir votre chère santé". É exatamente o que indica P. Regnier!

* "Minar esses fundamentos ainda mal firmados." (N. dos T.)

Passando ao estudo do *Tartufo*, Regnier lembra atores que interpretaram tal personagem, desde Croisy, que a representou comicamente, até os que forçaram a nota da licenciosidade ou o converteram em figuração de criado para divertir o público. Regnier é hostil a essa deformação:

> É o espírito do autor que deve suscitar a graça, e não a licenciosidade do comediante; a carga das palavras é um trabalho do ator que não pode alterar o valor do caráter [...] Pretende-se que é preciso ter uma aparência que se preste ao papel, tem-se sempre essa aparência quando se tem alma.

Depois de estudar a obra do comediante Perlet sobre *Tartufo* (*De l'influence des moeurs sur la comédie*), Regnier se reporta às indicações redigidas por Mme Talma (que representou Elmira) em *L'Art théâtral*, aprovando-as ou refutando-as. No ensejo de um verso, dá prova de uma erudição mais sutil: no ato II, à entrada de Dorine: "Vraiment, je ne sais pas si c'est un bruit qui part – De quelque conjoncture ou d'un coup de hasard", ele anota:

> Ouvi Dorine muitas vezes, acreditando corrigir um erro em seu papel, dizer: *du hasard* em vez de *de hasard*. É uma falta. Molière não tenciona falar de *Hasard*, "deus desconhecido", segundo Beaumarchais, mas de um golpe fortuito: como o do jogo de dados espanhol: "El aya", em que quem fazia seis ases nos seis dados, ganhava. Foi o que Génin demonstrou perfeitamente em suas *Recréations philologiques*.

Ele ataca vigorosamente os jogos de cena errados, reencontrando a fonte de erros perpetuados obstinadamente. Na mesma cena: "Il est bien difficile enfin d'être fidèle – A de certains maris faits d'un certain modèle"*, ele nota:

> Cailhava, em seus *Estudos sobre Molière*, disse após uma representação de *Tartufo*, à qual assistiu – como foi lamentável que a atriz que representava Dorine tenha feito desses versos uma referência a Orgonte. Essa atriz era Mlle Devienne: Isto [...] é atestado por Auger na edição que fez das *Obras* de Molière: "As atrizes, escreveu, que dizendo (esses dois versos) olham Orgonte da cabeça aos pés, com uma careta de desprezo, apresentam uma insolência gratuita que não existe nem na intenção do autor nem no espírito do papel".

O comediante, segundo Regnier, deve entregar-se a uma análise da personagem e acreditar nela:

> Você deve nos persuadir de que você foi, como o Rei Lear, como Rodrigo, como Édipo, a vítima de todas essas catástrofes, e esses sentimentos que elas de-

---

* "É bem difícil, enfim, ser fiel / Com certos maridos feitos de um certo modelo." (N. dos T.)

> sencadeiam, você tem a obrigação de exprimi-los de modo a nos convencer que você os experimentou pessoalmente; se não conseguir fazê-lo, é que você é limitado ou impotente, ou você não é de modo algum um comediante. Para se tornar comediante, não há melhor estudo do que o velho repertório[47]

A fim de transmitir por escrito suas indicações de atuação para *Tartufo*, Regnier recorreu a vários procedimentos:

1. Dá num prefácio as fontes de sua pesquisa e seus princípios pessoais, que citamos de passagem.
2. Reproduz integralmente o texto dos cinco atos da peça, mencionando antes da fala a indicação cênica de Molière, quando ela existe, e comentando-a mais ou menos longamente. Introduz, se for o caso, um reparo de Mme Talma e sua própria opinião contrária. Dá uma indicação pessoal de atuação ou de encenação. Comenta tradições.
3. Quando faz uma distinção nominativa desagradável sobre um ator que falseou o sentido de um verso ou de uma passagem, ele a redige em nota.
4. Dá, entre parênteses, uma indicação psicológica: (desdenhoso), (com piedade misturada com altivez), (animando-se); ou ainda, uma expressão subentendida que adiciona para guiar a entonação: "Ce discours vous blesse" (parece); (pois bem): "parlons de sa personne et laissons sa noblesse".
5. Reflexões de ofício: sem interromper o movimento – réplica declamada rapidamente e de um só impulso – mesma inflexão e mesma volubilidade.
6. Escreve em itálico, até em letras GARRAFAIS, a palavra de valor ou o grupo de palavras a realçar.
7. Divide os versos por travessões para indicar as paradas (pausas ou mudanças de entonação).

Lendo hoje *O Tartufo dos Comediantes*, reencontramos o equivalente de um procedimento ainda utilizado em cursos de comédia clássica (trabalhar a entonação); constata-se que, a par de sua literalidade, algumas indicações continuam a valer para nós, mas constata-se também que houve em seguida uma evolução na discriminação do "termo de valor". Regnier sublinha uma palavra, lá onde tendemos hoje a nos prender mais ao sentido geral do verso, à idéia da frase inteira:

---

[47] P. Regnier, *op. cit.*, pp. VI, XVII, 7, 71, 76.

La curiosité qui vous pousse est bien forte,
Ma mie, à nous venir *écouter* de la sorte[48]*.

Para nós, o significado está incluso no conjunto: "nous venir écouter de la sorte", e não somente na ação de escutar. Vejamos o que dizia Rollan em seus cursos: "A palavra é inimiga do ator. Quem se prende à palavra está perdido, não representará nunca. É preciso estar no bloco de palavras, no pensamento corrente".

Outro exemplo: "C'est Lui que le dit"**, seguiríamos o pensamento da frase toda, com leve acentuação da última palavra, onde se resolve o sentido pleno da fala (cf. Henri Rollan: "Freqüentemente a última é a palavra importante de uma frase em francês, o que dá a chave do que dissemos antes").

Encadearíamos do mesmo modo três alexandrinos em uma significação geral, enquanto Regnier os dissocia por entonações variadas:

Puisqu'enfin de son bien il s'est laisse priver
(*desdenhoso*) Par son trop peu de soin aux choses temporelles
(*contrariedade, piedade mesclada com altivez*) Et sa puissante attache aux choses éternelles***.

Agora, eu gostaria de tentar cingir as principais diretivas dadas por L. Jouvet para interpretar os clássicos.

AS INDICAÇÕES DE L. JOUVET. Não mais do que qualquer outro professor de arte dramática, Jouvet não estabeleceu um método pedagógico progressivo em *n* lições. Conforme os defeitos ou qualidades do aluno que faz uma cena diante dele, numa classe em que se misturam alunos do 1º, 2º e 3º anos, e segundo as dificuldades da cena a ser trabalhada, Jouvet comenta este ou aquele aspecto do trabalho. Não parte de uma análise dogmática do texto:

> Não se pode conceber, não se pode dizer: "pour moi Rosane c'est quelqu'un qui"****. O professor na Sorbonne, o cronista que comenta a estréia de

---

[48] Tomo meus exemplos da cena 2, ato II, réplicas entre Dorine e Orgonte, pp. 71-79.

* "A curiosidade que você tem é muito grande / Minha amiga, para que venha escutar-nos assim." (N. dos T.)

** "É *ELE* quem o diz." (N. dos T.)

*** "Posto que de seu bem se deixou privar / (desdenhoso) Por seu excessivo descuido das coisas temporais / (contrariedade, piedade mesclada com altivez) E seu enorme apego às coisas eternas." (N. dos T.)

**** "Para mim Roxane é alguém que" (N. dos T.)

> uma peça, fazem isso, mas eles se utilizam de si mesmos como espelhos e não é a peça que eles vêem. O comediante não pode fazer isso. Não tem esse direito[49].

Nenhuma idéia preconcebida, nenhuma transmissão de tradição. O comediante chega virgem diante de seu texto. Como deve reagir em relação a esse texto, a essa personagem virgem de qualquer análise prévia? Tenderá a decifrá-lo de modo pessoal, adicionar ou substituir nele suas próprias reações. Donde a cautela de Jouvet:

> O texto dramático é um texto que deve ser lido respeitando-se a personalidade daquele a quem ele pertence; ora, é o que nunca fazemos. Nós nos anexamos imediatamente a ele. É pena, porque não saímos de nós mesmos. É preciso ler o texto como se não nos pertencesse, até que, de tanto ler as frases, de repente tenhamos um sentimento de tal modo vivo, de tal modo profundo dessa pessoa, que dizemos para nós mesmos: vou tentar dizê-las como ela as diria. Infelizmente não fazemos isso. Tomamos o texto e dizemos a nós mesmos: vou representá-lo[50].

Cumpre fazer agir a imaginação e a sensibilidade. Ao contrário do gramático que analisa objetivamente vocábulos e sintaxe, ao contrário do literato que estuda e segmenta uma cena em fragmentos aritméticos, o comediante utiliza um sexto sentido, que, na falta de melhor, chamamos de intuição. "A inteligência do teatro é uma intuição que é difícil de definir, mas que não é a inteligência comum dos *sapientes*. É um sentido que se tem, um sentido inteligente"[51]. Inteligência pura e simples, inteligência de teatro. Sempre se estabeleceu essa distinção. Por quê? Não se distingue de modo especial a inteligência requerida por um ofício mais do que por outro, deixa-se à palavra o seu sentido absoluto. Mas, quando se trata de teatro, afirma-se que a inteligência não basta, que a inteligência do teatro é indispensável e não é coisa que se adquira, enfim, as pessoas de teatro se gabam amiúde de não serem inteligentes. Talvez por pudor...

Quanto mais Jouvet se explica a seus alunos, menos é concreto:

> Quand un comédien dit qu'il pleure, il ne faut pas qu'il le fasse, ce serait trop simple* (*Don Juan*, Elvire).
>
> Si à la fin de cette scène, tu n'es pas dans un état de fadigue réelle, tu n'as rien fait** (*Les Fourberies de Scapin*, Géronte).

---

[49] L. Jouvet, *Molière et la Comédie classique*, p. 23.

[50] *Idem*, p. 105, a respeito de Elvire de *Don Juan*.

[51] *Idem*, p. 116.

* "Quando um comediante diz que chora, não é necessário que o faça, seria simples demais." (N. dos T.)

** "Se ao final dessa cena, você não estiver realmente cansado, não terá feito nada." (N. dos T.)

> O ator que chega e diz: "O que faço? Por onde entro?", não é um ator que tenha valor real como executante, que há de "tirar" a cena. Este ator não é "nada". Enquanto outros já chegam com uma idéia, com uma imagem do papel (*Tartufo*, Dorine)[52].

Vemos por esses poucos exemplos que os comentários revelam ao aluno cada vez um problema a ser resolvido, sem no entanto resolvê-lo. Nunca poderiam constituir-se em método de trabalho.

AS LACUNAS

O método tradicional ensina ao aluno a atacar uma cena, vigiar a respiração, marcar os tempos, guiar a voz ao longo do texto, respeitar os diversos períodos, sustentar os finais. Quase não se lhe ensina a estudar seus gestos, a representar uma situação, experimentar sentimentos, encarnar uma personagem, a atuar com o parceiro, a comportar-se em relação ao público. A cena estudada serve de trampolim a um exercício vocal, força-se a cena de efeito com vistas ao exame de conclusão. Mas o Conservatório ou o curso clássico valem tanto pelo professor quanto pelo uso que o aluno fizer do curso. Cabe a este desdenhar um ensino que não lhe possibilite nenhum progresso interior. Nas lembranças de Dullin, encontramos uma curiosa nomenclatura de cenas trabalhadas pelo professor do Conservatório de Lyon, há sessenta anos:

- no clássico: as fúrias de Orestes e *Le Lion amoureux* de Ponsard.
- no moderno: *Le Genre de M. Poirer*, *L'Etincelle,* de Pailleron, *Jean Marie,* de Theuriet, *Le Luthier de Crémone*, de Coppée.
- em drama: *Ruy Blas,* e *Michel Strogoff*.

Quanto ao professor do Conservatório de Paris, diante do qual Dullin se submeteu a um teste, ele qualificava Ibsen – que ignorava – de autor pouco sério, e *Os Espectros*, melodramático. Preferia mandar fazer como trabalho *Le Maître de forges* de G. Ohnet[53]. Dullin foi embora, indignado e obstinado, pensando que não teria nada a aprender com semelhante mestre.

Transmissores de uma tradição caduca ("O grande Fulano de Tal representava essa cena assim..."), de fórmulas mais ou menos personalizadas ("Não ponha fogo sobre fogo": Raphaël Duflos), ou truques que às vezes funcionavam ("procure primeiro, em voz baixa, a entonação correta": Mme Simone), os professores raramente são pedagogos. Carregam para a aula o pesar de não ter feito determinado papel ou a lembrança de uma interpretação repetida à exaustão. Orgulham-se de haver lançado ao estrelato alunos a quem nada tinham a ensinar. Poucos são os que sabem indicar meios precisos. Exercitar a voz ou o corpo do aluno é apenas o começo. Fazê-lo representar somente a grande cena de uma peça é uma concessão condenável. Não propiciar-lhe contato com o público é esclerosá-lo. Falta também ao comediante recém-formado o conhecimento de contingências práticas. Geralmente não lhe ensinaram a maquiar-se, vestir-se, usar o traje, dominar o cenário, colocar-se na luz, a superar até mesmo o menor obstáculo. Se após uma formação clássica, o ator orientar-se para um repertório moderno, precisará adaptar-se a outros estilos de desempenho. Se permanecer no quadro oficial, é mister que ele próprio descubra sua própria personalidade no limite da tradição, sob as ordens de seu diretor.

---

[52] *Idem*, p. 125, 188, 261.

[53] Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, textos reunidos por Charles Charras, Gallimard, 1969, p. 113.

Não nos alongaremos a denunciar aqui todos os malefícios de um ensino que, apesar de tudo, não pode fazer milagres. Que foi feito deste ou daquele brilhante primeiro prêmio do Conservatório de quem o Mestre se orgulhava tanto, e que, não tendo dom pessoal suficiente, desapareceu na sombra?

Outros métodos atribuem maior importância à expressão corporal e à improvisação, como as escolas de Copeau e Dullin, instaurando na França um novo modo de formação.

2. Os Problemas do Gestual

Na formação tradicional, a educação corporal ocupa pouco lugar. Em aulas particulares, o professor trabalha só um aluno, atirando-lhe do lugar onde está e entredentes o começo e o fim de uma réplica necessária ao encadeamento; o aluno encadeia com base na palavra e não na situação; como poderia representar? Não há parceiro. Dão-lhe uma vaga marcação: levante-se, avance em direção ao público. A maioria dos professores do Conservatório é de especialistas na arte de "dizer". Em 1920, Adolphe Brachart reclamava uma aula de mímica a fim de mostrar aos jovens alunos que "eles possuíam cabeça, braços, olhos e pernas, de que fazem uso em mil incidentes da vida cotidiana e de que recusam a servir-se no teatro"[1]. Por muito tempo faltaram na França cursos apropriados e métodos, mesmo que embrionários. No exercício do ofício, não havia encenação propriamente dita, o jogo da atuação e as atitudes eram submetidas a pré-julgamentos, a proibições. As senhoras eram cilhadas em espartilhos, os senhores estrangulavam-se em colarinhos falsos, e a criada uniformizada estava a rigor em todas as situações. A disposição frontal do palco italiano não era feita para arrumar as coisas. Evreinoff lembra, além das instruções tiradas de manuais de retórica que se haviam espalhado por toda a Europa e Rússia, a proibição de dar as costas ao público para sair de cena, o respeito à "cruz cênica" (os pés deviam apresentar as pontas separadas) e a posição ereta, com um pé na frente e o outro colocado um pouco atrás[2]. Sarah Bernhardt, ao representar *Fedra* pela primeira vez na Comédie-Française, foi severamente repreendida por um velho assinante das récitas pelo fato de ter saído de costas para o público.

---

[1] Citado por Jan Doat em *L'Expression corporelle du comédien*, Grenoble, Bordas, 1944, p. 8, nota 1.

Em 1912 Claudel escreveu a Marie Kalff: "Lara [Louise Autant-Lara] pareceu estupefata quando lhe disse que, no tocante aos gestos, não se podia de modo algum depender da inspiração do momento, mas que era preciso estudá-los tão cuidadosamente quanto as entonações" (19 de novembro, *Cahiers Paul Claudel*, nº 5, Paris, Gallimard, 1964, p. 242).

Em compensação, Antoine ficou indignado ao ver que Mlle Reichenberg e M. Prud'hon, hipnotizados pela ribalta, evitavam cuidadosamente olhar um para o outro enquanto representavam *La Parisienne* nesse mesmo teatro[3]. Entre as duas guerras (1919-1939), afirma Pierre Brisson, na Comédie-Française:

> [...] era preciso que o monólogo de Agripina terminasse de pé, de frente para o público, ao mesmo tempo que afastava o véu púrpura com uma das mãos e suspendia a outra no vazio. Era conveniente que, nesse preciso momento (quando se tratava de uma societária efetiva e destacada da Comédie), um ramo de rosas caísse aos pés da triunfante[4].

Nem se tem conta das histórias de guerrinha em que dois atores, cada qual querendo tirar vantagem numa cena, faziam manobras sutis, recuando ao fundo para obrigar o parceiro a representar de perfil. Se as pessoas se abandonavam à exuberância dos gostos em certos países, em outros procuravam maior sobriedade. Tcherkassov relata que alguns atores, para aprenderem a economizar os gestos, costuravam a ponta das mangas do paletó nos primeiros ensaios[5].

Em seu esforço de renovação da arte do ator, Jacques Copeau propôs-se a estudar a continuidade e a coordenação dos gestos dos diferentes membros. Decidiu, ao fundar sua escola do Vieux-Colombier, deixar os alunos afastados do texto o maior tempo possível, "retirar-lhes o texto de sob os pés, como um escabelo, para ver o que sabem fazer", segundo a sugestão de Louis Jouvet, então bem jovem[6]. Inspirou-se na *Commedia dell'Arte* e nas pesquisas de seu contemporâneo Emile Jaques-Dalcroze. Por ter sido o ator francês durante demasiado tempo um artista só da palavra, Copeau propôs-se fazê-lo adquirir conhecimento anatômico e domínio muscular. A cisão ator-bailarino-cantor sofreu os primeiros ataques, a pesquisa do teatro dito "total" se enceta. Notemos de passagem que o cantor e o bailarino se depararam com problemas análogos aos do ator. Após a codificação estabelecida por Noverre, no século XVIII, o bailarino acabou conquistando extremo virtuosismo, de que abusou. Havia perdido o elo necessário entre a motivação interior e a linguagem do corpo. O cantor cultivava a voz e considerava o corpo apenas como uma caixa de ressonância. Glück, que colaborara com Noverre, condenava a falta de emoção interior nos cantores[7]. Por fim veio Delsarte e, depois dele, Jaques-Dalcroze. Foi interessando-se pelas experimentações de ambos que Copeau e Dullin, em sua época, e Grotowski, em nossos dias, puderam imprimir progresso à técnica corporal do ator; quanto aos coreógrafos modernos americanos, todos eles se colocam sob a égide de François Delsarte, professor italiano que ensinou em Paris e cujo método só foi publicado através dos escritos de seus discípulos.

AS PESQUISAS DE DELSARTE

François Delsarte (1811-1871), ator-cantor cuja voz foi arruinada por maus professores do Conservatório, renunciou completamente à carreira de intérprete e, procurando nova orientação, deu mostras de curiosidade eclética. Ele observou como se exprimem os sentimentos na vida real, interessou-se pela estatuária antiga, assistiu a aulas de anatomia. Daí acabou por estabelecer um conjunto de preceitos que ensinou principalmente de 1839 a 1859, em Paris. A seu "Curso de Estética Aplicada" vinham tanto pintores, escultores, compositores, advogados, padres, como atores e cantores. Contribuiu para a formação de Rachel, de Bizet, que era seu sobrinho, do Abade de Notre-Dame etc. Formulou dois grandes princípios: a Lei da Correspondência e a Lei da Trindade.

Lei da Correspondência: a cada função do espírito corresponde uma função do corpo, a cada grande função do corpo corres-

---

[2] Nicolas Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, Paris, Chêne, 1947, pp. 202-203.

[3] André Antoine, "Lettre à Francisque Sarcey", citada por Matei Roussou em *André Antoine*, Paris, L'Arche, 1954, pp. 141-143.

[4] Pierre Brisson, "La Comédie-Française", *Le Théâtre des années folles*, Genebra, Milieu di Monde, 1943, pp. 126-127.

[5] Nicolaï Tcherkassov, *Notes d'un acteur soviétique*, Moscou, Editions en langue étrangère, trad. V. Gopner, publicada por volta de 1954, pp. 172-173.

[6] Carta de J. Copeau a L. Jouvet, de 5 de fevereiro de 1916, citada em *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº 2, 1953, p. 117.

[7] "Exprima essa dor interior, moral e partindo do coração", citado por Bronislav Horowicz em *Le Théâtre d'Opéra*, Flore, 1946, p. 139.

ponde um ato do espírito. Para Delsarte, o gesto representa mais que a palavra. Exprime mais, e vem do coração. Está ligado à respiração, desenvolve-se graças aos músculos, mas só pode existir sustentado por um sentimento ou uma idéia. Os gestos são emanados de nove regiões diferentes, divididas em três focos (abdominal, epigástrico e torácico). Todas as suas observações levam ao número três ou a múltiplos de três, de onde deduz a Lei da Trindade, sem que tenha partido de uma concepção cristã ou metafísica (de Trindade). Delsarte confidenciou a Victor Cousin: "Não foi a religião que me levou à arte, mas sim a arte que me levou à religião". Do mesmo modo que há o Pai, o Filho e o Espírito Santo, os órgãos, os movimentos, os sentimentos, se apresentam três a três. Esse procedimento parece agora um pouco forçado e só cabe pensar a respeito da definição: "A voz é uma mão misteriosa que toca, envolve, acaricia o coração"[8], que a escolha dos termos não é no caso muito rigorosa. São preferíveis observações do seguinte gênero:

- nas pessoas de ação, os movimentos começam pelos membros;
- nas pessoas de pensamento, os movimentos começam pela cabeça;
- nas pessoas de coração, os movimentos começam pelos ombros.

Ou, ainda, este quadro sinótico das atitudes (posturas) do ombro[9]:

ombro para frente	caído	– acabrunhado
	elevação normal	– reflexão
	levantado	– súplica
ombro normal	caído	– abandono
	elevação normal	– estado incolor ou normal
	levantado	– exaltação
ombro para trás	caído	– estupefação
	elevação normal	– orgulho
	levantado	– desespero

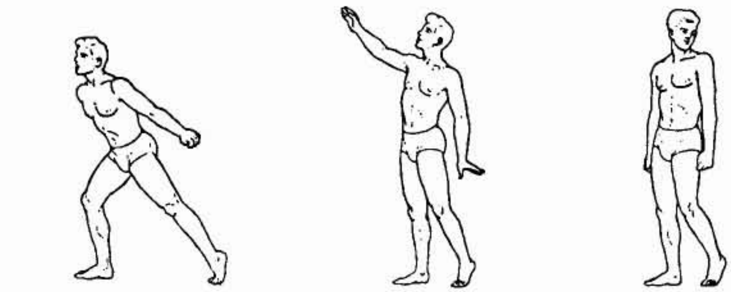
A expressão passional passa do ombro, onde está em estado emocional, ao cotovelo, onde se apresenta em estado afetivo, depois ao pulso e ao polegar, onde se apresenta em estado afetivo ou resolutivo[10].

---

[8] Cf. T. E. Hanel, *Cours d'éloquence parlée*, segundo Delsarte, Quebec, Imprimerie L'Evénement, 1906, p. 36.

[9] Curso de Dinah Maggie (fascículo policopiado) na École Supérieure d'études Chorégraphiques de Paris, p. 7.

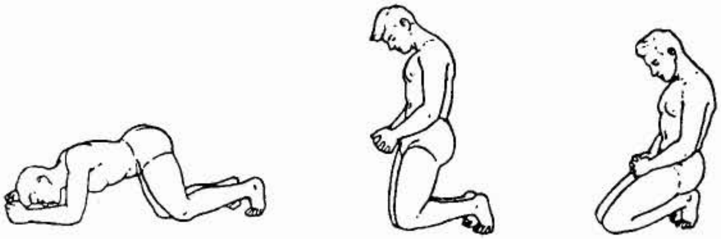
[10] Cf. Angélique Arnaud, *François Delsarte*, Librarie Delagrave, 1882, p. 219.



veemência
ataque

exaltação
expansão

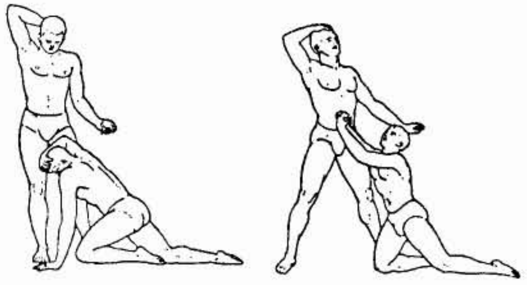
estado de
transição



submissão

humildade

desânimo



cólera

desespero

surpresa

Segundo Delsarte.

Delsarte dizia aos futuros intérpretes:

> Convençam-se de que há cegos e surdos no auditório [...] A inflexão de vocês deve tornar-se pantomima para o cego e a pantomima de vocês, inflexão para o surdo[11].

Ele estudou o corpo, músculo por músculo, falange por falange, estabeleceu relações entre os movimentos do corpo e os do espírito. Observou com justeza que, se o homem revela o seu ser por meio da Arte, cumpre-lhe conhecer-se perfeitamente e controlar-se. Praticava o relaxamento e a concentração, noções de que ainda falaremos muito. Recomendava vencer o medo de cair e o medo em geral[12]; como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba o fazem igualmente em nossos dias. Um de seus discípulos americanos, Steele MacKaye, adicionou ao sistema de Delsarte exercícios de ginástica, o que ele não desaprovou.

O perigo da divulgação das idéias de Delsarte foi que as pessoas se apoderaram dos gráficos publicados nos Estados Unidos para imitá-los de maneira banal. Com tal sentimento, o corpo toma tal posição, portanto se eu tomo tal posição, exprimirei tal sentimento. Steele MacKaye deu em 1871, em Boston, um recital em que executou gamas de expressão facial. Seu rosto passava de satisfação ao prazer, à ternura, ao amor, até a adoração e voltava ao desprazer até o ódio e fúria[13]. No século XX foram os coreógrafos americanos os que melhor compreenderam as idéias de Delsarte, desembaraçando-as de qualquer idéia de *pathos* ou clichê.

Um discípulo de Delsarte, Kete Ulbrich, achava-se em Viena quando Emile Jaques-Dalcroze lá esteve e Dinah Maggie aventou a hipótese de que isto talvez tivesse resultado uma influência sobre a futura elaboração da *rítmica* dalcroziana. Ligados ou não na origem, o sistema de Delsarte e a rítmica pesaram muito na estética contemporânea.

EMILE JAQUES-DALCROZE E A RÍTMICA

Emile Jaques-Dalcroze, músico, ensinando no Conservatório de Genebra desde 1892 e tendo estudado particularmente as leis da expressão e do ritmo com seu professor Mathis Lussy, é levado a corrigir a arritmia de jovens alunos. De outro lado, criticou os bailarinos da época por encadearem atitudes em vez de sentirem o movimento do interior. Ele se questiona sobre as relações existentes entre o sentido da música e a expressão do movimento, entre a voz cantada e falada e os gestos; descobre o senso rítmico muscular, "que faz de nosso corpo o instrumento em que se representa o ritmo, o transformador onde os fenômenos do tempo se transformam em fenômenos do espaço"[14], e criou a ginástica rítmica. Esta não é uma simples ginástica. O pensamento dalcroziano está por certo inserido na tendência do fim do século XIX que glorifica a liberação corporal. Foi em 1880 que a educação física apareceu na Inglaterra e nos Estados Unidos, em 1892 que Pierre de Coubertin ressuscitou os Jogos Olímpicos após dois mil anos de interrupção, em 1902 que Paris descobriu Isadora Duncan, que ousava dançar com pés e braços nus, como na antiga Hélade.

> A dança era para os gregos um ritual religioso [lembra Jaques-Dalcroze], incorporava ao mesmo tempo a arte e a filosofia. Mais tarde a religião cristã destruiu esta unidade física e espiritual e induziu o homem a desprezar o corpo e a ver a beleza somente no abstrato[15].

É preciso reabilitar o corpo e ao mesmo tempo reeducá-lo.

A rítmica não é um fim em si, mas um meio para combater as inabilidades, inibições, de reencontrar uma harmonia perdida. Os exercícios despertam o sentido muscular, rítmico, auditivo e, desencadeando imagens no cérebro, desenvolvem faculdades imaginativas, ao mesmo tempo que o sentido de ordem e de equilíbrio. Primeira condição para trabalhar: nada de cintos que atrapalhem a respiração, nada que entrave braços e pernas. Jaques-Dalcroze se bateu na recatada Genebra para impor aos alunos o uso de maiô (com mangas curtas, acompanhado de uma calça que ia até os joelhos). Considerava a nudez como um meio de controle da expressão corporal, mas também como "um dos elementos do senso estético e uma volta ao respeito professado pelos grandes filósofos gregos ao corpo". Ele proclama:

> É preciso estabelecer comunicações rápidas entre o cérebro que cria e analisa e o corpo que executa. É preciso [...] reforçar a faculdade de concentração,

---

[11] Cf. John W. Zorn, *The Essential Delsarte*, Metuchen, New York, The Scarecrow Press Inc., 1968, p. 108.

[12] Cf. Ted Shawn, *Every Little Mouvement*, um livro sobre François Delsarte, reed. Dance Horizons, Brooklyn, 1963, pp. 52-54.

[13] Cf. Edwin Duerr, *The Length and the Depth of Acting*, New York, Holt, Rinehard and Winston, 1962, p. 365.

[14] Cf. Ernest Ansermet, *Le Rythme*, nº 12, fevereiro de 1924, citado em *Emile Jaques-Dalcroze*, obra coletiva, Neuchâtel, La Baconnière, 1965, p. 317.

[15] E. Jaques-Dalcroze, "La Rythmique et l'art moderne du mouvement", *Le Rythme*, Genebra, maio de 1962, p. 9.

> habituar o corpo a manter-se, por assim dizer, sob pressão, esperando as ordens do cérebro [...] é preciso canalizar as forças vivas do ser humano, disputá-las com as correntes inconscientes, e orientá-las para um alvo definitivo que é a vida ordenada, inteligente e independente[16].

Ele parte de exercícios simples, embasados na respiração. Procede à sensibilização de temas rítmicos pelo andar (uma cor preta = um passo; uma branca = um passo seguido de uma flexão leve do joelho etc.). Com acompanhamento de piano, faz exercícios de flexibilização do pescoço e dos ombros, rotações e circundações da cabeça, centra os pontos de partida do gesto (equilíbrio, deslanche muscular), exercita os alunos a cantarem em ritmos cada vez mais difíceis, em todas as posições, opõe alguns movimentos dos membros com expiração ou inspiração. A rítmica destina-se a proporcionar uma certa destreza, uma certa disponibilidade do corpo e do espírito; Dalcroze não quer aperfeiçoar exercícios elaborados, recorre com freqüência à improvisação. Inventa gradativamente, acompanhando as reações. De passagem pela Inglaterra, constatou que os ingleses eram mais dotados para o ritmo que os latinos[17].

Cumpre esclarecer que a rítmica de Dalcroze significa a ginástica rítmica e que, traduzida para o inglês como *eurythmics*, ela difere da euritmia de Rudolf Steiner[18]. Quanto à palavra ritmo, não é sinônimo de compasso: "o ritmo é produzido por alternância de acentuações fortes e fracas e pela repetição desta alternância, enquanto o compasso [...] contenta-se em regularizar no tempo a alternância dos ritmos"[19]. Mas a tentativa dalcroziana vai muito além desta noção inicial. Wolf Dorhn, que criou para Jaques-Dalcroze o Instituto Alemão de Hellerau, definiu o ritmo como ordem e movimento, "a expressão da necessidade mais íntima, da aspiração mais secreta [...] o ritmo tornou-se para nós uma noção quase metafísica, espiritualizando o que é corporal e encarnando o que é espiritual"[20].

---

[16] Cf. Claire-Lise Dutoit-Carlier, "Le Créateur de la Rythmique" em *Emile Jaques-Dalcroze*, pp. 331 e 346.

[17] Cf. Hélène Brunet-Lecomte, *E. Jaques-Dalcroze, sa vie, son oeuvre*, Genebra, Paris, Jeheher, 1950, pp. 84, 176-177.

[18] Cf. Alfred Berchtold, "Emile Jaques-Dalcroze et son temps", em *Emile Jaques-Dalcroze*, obra coletiva citada, p. 71. Filósofo austríaco, Rudolf Steiner (1861-1925) também se interessou pelo movimento na palavra e na música.

[19] E. Jaques-Dalcroze, "Le Rythme au théâtre", *Grande Revue*, 10 de junho de 1910, p. 542.

[20] Wolf Dohrn, em *Annuaire* do Institut Jaques-Dalcroze em Hellerau, 1911, citado em *Emile Jaques-Dalcroze*, p. 90 (no estudo mencionado de Alfred Berchtold).

Adolphe Appia seria o primeiro a pressentir o que a rítmica poderia trazer ao teatro. Colaborou com Jaques-Dalcroze de 1906 a 1926, fazendo com que ele partilhasse de suas preocupações com espaço e luz. Consciente de seu corpo, o aluno de rítmica toma consciência do espaço, dos volumes. Criam-lhe obstáculos, tais como praticáveis, planos inclinados, escadas, para melhorar seu senso de equilíbrio e sua flexibilidade, tornam-no sensível aos focos de luz, encaminham-no a assumir certas posturas, fazendo-o usar uma túnica com pregas etc. Durante essas pesquisas comuns, realizaram espetáculos tais como *Orfeu* e *Eurídice* de Glück (1912-1913).

Possibilidades de Aplicação da Rítmica

a. Ao cantor. "O cantor de ópera, se quer ser um artista completo, não pode privar-se do estudo corporal dos gestos musicais"[21], seus gestos devem precisar a realidade das emoções sonoras e despertar sua imagem, ele não deve permanecer fora da orquestra, mas fundir-se a ela. A utilização das massas (figurantes ou coros formando uma "multidão-atriz"), a polirritmia das multidões, o gesto coletivo da ação, permitiram o emprego eficaz de 1800 coristas no Festival Vaudois (1903) e 1500 participantes na Festa de Junho (1914); o conjunto de espetáculos apresentados por Dalcroze e Appia fez progredir as teorias deste último sobre a renovação da *mise en scène* lírica. Mas o teatro experimental com que Dalcroze sonhava em 1932, "para tentar inovar no domínio da música cênica, do movimento de massas, da luz e das disposições do espaço com poetas, músicos, pintores, especialistas em iluminação e, por que não, cineastas?"[22], jamais se realizou. Em 1946, Bronislav Morowicz lamentava que nunca tivesse existido um método de educação corporal para o cantor de ópera baseado em ginástica, em rítmica, em dança e em acrobacia, se fosse preciso.

b. Ao bailarino: O bailarino, segundo Dalcroze, deve conhecer as relações do dinamismo com o tempo, o espaço, o senso tátil, a elasticidade. Precisa estudar a respiração, fonte natural das emoções, e não se contentar, como na dança acadêmica, em aprender a não se esfalfar. Deve saber executar movimentos lentos e não apenas rápidos, conhecer o estilo *rubato* – não utilizado na dança acadêmica – que "introduz a variedade e a fantasia ordenada no compasso". Ele deve saber que a cabeça serve de regulador, o ombro de barômetro das sensações, os braços de intérpretes das emoções fortes, as mãos de comentadores de idéias. Para Dalcroze, o gesto é "não somente o movimento corporal, mas também a parada do movimento; não somente o andar, mas a postura; não somente a função muscular, mas o estado nervoso". Os adeptos da coreografia tradicional desprezarão a rítmica. Mas os discípulos de Dalcroze, Mary Wigman (que colaborou com o húngaro Rudolf von Laban, que formou entre outros Kurt Jooss) e Marie Rambert (que fundou os Ballets Rambert em Londres e formou Anthony Tudor, Jérôme Robbins, Paul Taylor e influenciou os Ballets Russes), sofreram profunda influência da rítmica na renovação do balé. A sempiterna posição *en dehors* não é mais sacrossanta, as pontas não são mais indispensáveis, os movimentos não são mais artificiais, a dança ultrapassa a música, carrega-se de senso afetivo e estético. "Um dia", predissera Jaques-Dalcroze, "o corpo não necessitará mais de auxílio de instrumentos que lhe ditem seus ritmos porque todos os ritmos estarão nele e se exprimirão em movimentos e posturas com naturalidade"[23].

---

[21] Cf. L. Dutoit-Carlier, estudo citado, p. 375.

[22] A. Berchtold, estudo citado, p. 147. Jaques-Dalcroze admiraria mais tarde *Fantasia* de Walt Disney, baseado no ritmo que une os meios de expressão.

c. Ao ator: Claudel pensou numa aplicação da rítmica ao teatro dramático. Desejava que a doutrina de Dalcroze fosse ensinada quando fosse fundada uma verdadeira escola para a formação do ator: "Nenhum passo, nenhum gesto do ator, deve ser realizado sem a ajuda de um ouvido interior prestado à músico"[24]. Jacques Copeau decidiu incluir a rítmica em seu projeto da Escola do Vieux-Colombier, sem pretender com isso transformar o ator em verdadeiro rítmico; essa restrição, que aparece em seu *Journal* de 1919[25], não é clara. Como ser um rítmico pela metade? Não é uma técnica, mas um estado de espírito e uma disponibilidade muscular. Mais sensível à rítmica e seus prolongamentos espirituais para o ator foi inegavelmente o místico Georges Pitoëff, atormentado em cena pelas exigências de sua alma:

---

[23] E. Jaques-Dalcroze, "Le Rythme, la Musique et l'Education", citado por Dinah Maggie em seu curso, p. 26.

[24] Paul Claudel, *L'Oeil écoute*, citado por A. Berchtold em *Emile Jaques-Dalcroze*, p. 101.

[25] Jacques Copeau, *Journal*, 1919, citado em *Notes sur le métier de comédien*, Paris, Michel Brient, 1955, p. 47: "O ator fisicamente desenvolvido demais é [...] um virtuose de academia [...] tão deslocado quanto o bailarino acadêmico de ópera (em cena) ou quanto o rítmico de Dalcroze, ou quanto um cantor em um intermédio de comédia".

> O movimento que engloba a peça e conduz cada ato, que distingue e detalha as cenas do ato, que precisa o diálogo e as tiradas, que é a própria base da lógica do texto, que impõe e limita o tempo e a pausa; o movimento que passa da palavra ao movimento propriamente dito (deslocamento no espaço) e que, se inspirando na palavra e no deslocamento, vai desenhar as linhas do cenário e estabelecer a gama de cores, este movimento não é outra coisa senão ritmo. O ritmo está em nós, é a base do sentimento e este, como a melodia, só ilumina. O ritmo é uma força que permite exprimir o inexprimível; força que nos permite pôr em ordem e no ritmo os movimentos secretos de nossa alma, os quais privados desse guia ficariam em estado de caos. [...] Para que o homem em cena possa descobrir o ritmo interior de sua alma, é preciso antes de mais nada que seu corpo seja iniciado no segredo do ritmo. E é aqui que Dalcroze intervém [...] O corpo que ignorar o ritmo existente nele nunca poderá dirigir sua alma [...][26].

---

[26] Georges Pitoëff, "La Rythmique et le acteur", texto de 20 de dezembro de 1923, publicado em *Le Rythme* nº 12, fevereiro de 1924, pp. 30-31.

3. Novo Modo de Formação

Ante as deficiências do ensino, todos os homens de teatro tiveram a mesma reação: criar um grupo de trabalho para experimentar em seu âmbito métodos de reeducação teatral. A Escola do Vieux-Colombier de Jacques Copeau, o Estúdio de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou e, mais tarde, o Laboratório de Grotowski em Opole surgiram do mesmo desgosto em relação aos modos de formação existentes, do mesmo desejo de retirar-se momentaneamente para dedicar-se à pesquisa, da mesma necessidade de refugiar-se em um falanstério para evitar as más ambições.

JACQUES COPEAU

Indignado com as práticas do teatro comercial barato, desejoso de regenerar o homem-ator, Copeau sonhava, já em 1913, em formar uma "escola técnica para a renovação da arte dramática francesa". Seria um "local de comunidade onde o aluno seguiria um treinamento". Praticar-se-ia aí a ginástica rítmica de Jaques-Dalcroze, esportes, como a esgrima, para melhorar o domínio dos nervos, a acrobacia e cambalhotas como um *clown* (para os papéis cômicos da comédia antiga), a dança (para executar a dança ritual das tragédias, os entremezes espanhóis). Entretanto, o ator deverá tomar cuidado para não desenvolver-se demais fisicamente, senão irá tornar-se um execrável "cabotino do músculo". Deverá aprender a calar-se, escutar, permanecer imóvel, começar um gesto, desenvolvê-lo, retornar à imobilidade e ao silêncio, "com todas as nuanças e meias nuanças que essas ações corportam". Ensinar-lhe-ão o solfejo e o canto e, talvez, até a tocar um instrumento[1].

Vê-se a peculiaridade desse treinamento comparado ao ensino tradicional, a formação corporal torna-se, no caso, sistemática. O que se faz em relação aos textos? Eles são suprimidos momentaneamente. Copeau quer tentar reconduzir o ator ao estado de criança que ainda não fala. Partindo da música, de uma expressão dançada, chegaria ao grito, à exclamação, e, depois, à palavra. Trata-se de torná-lo mudo temporariamente, forçá-lo a sentir de novo interiormente a necessidade de exprimir-se, depois a exprimir-se por outros modos, afora a palavra, e, enfim, falar, com palavras e sons rudimentares, pouco numerosos, mas justificados, essenciais. É o método da *improvisação*.

Copeau e Jouvet, que nessa época conversou muito com ele a esse propósito, inspiraram-se na *Commedia dell'Arte*. O ator moderno estava atulhado de textos prontos para uso, ricos demais, muito bem escritos, e contentava-se preguiçosamente em dizê-los, em vez de representá-los verdadeiramente. Era preciso reconduzir o ator à pobreza de um "canevas" ("cenário" da *commedia dell'arte*) sucinto para despertar sua imaginação, sua capacidade de jogo e de invenção. Cumpria também tirar a poeira dos clássicos por demais conhecidos, "desgastados por gerações de atores", lustrá-los para fazê-los recobrar um novo frescor. Toma-se pois um texto clássico, mas ao ator dá-se apenas um esqueleto da ação sobre a qual lhe cabe bordar. Ele só terá direito de trabalhar o texto verdadeiro muito mais tarde. Jouvet propõe uma segunda idéia: improvisar não importa o que em duplas, "para desenvolver a loquacidade. Aquele que primeiro não tiver mais nada a dizer perde". Os camelôs, os pregoeiros de feira, os animadores de todo tipo sabem improvisar, cada qual em seu domínio, por que o comediante não? Jouvet sugere também um jogo cênico de definições: "Como se diz às criancinhas: – Como se imita a vaca? E o pato? – de modo a achar o dom das mímicas rápidas, expressivas, metáforas engraçadas"[2].

---

[1] Cf. "Projet d'une Ecole tecnique pour la rénovation de l'art dramatique français", 1915, 27 folhas datilografadas, nº 285 do catálogo da exposição consagrada a J. Copeau, na Biblioteca Nacional, em 1963. E extratos do *Journal* de J. Copeau (1919), pp. 46-51.

[2] Cf. Cartas de L. Jouvet a J. Copeau (1916), citadas em *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº VII, 1954, pp. 107-118.

A improvisação não é apenas um exercício, um meio de atuar melhor, pensa Copeau, mas talvez se possa ressuscitar o gênero da comédia improvisada, com personagens e temas modernos. O ator tornar-se-ia quase autor. Entretanto, textos seriam trabalhados em término de estudos, sobretudo os clássicos franceses, que "não oferecem pontos de fixação às afetações, aos fogos fátuos da habilidade".

CHARLES DULLIN

Depois de ter atuado com J. Copeau e dado aulas no Conservatório Sindical que Firmin Gémier havia lançado após a guerra 1914-1918, com espírito de oposição ao conservatório oficial, Dullin fundou em 1921 o Atelier, escola nova do comediante, "laboratório de pesquisas dramáticas, organização corporativa [...] onde o artista conheceria a fundo o instrumento de que ele deve servir-se"[3].

Dullin quer que o ator tenha um treinamento plástico, que saiba cantar e dançar. Uma improvisação teatral no teatro do exército francês em 1915, o levou a reportar-se, à *Commedia dell'Arte*; ela o levara a entrever "a contribuição da plástica e do ritmo no espetáculo". Por isso ele desenvolveu muito bem em sua escola exercícios de improvisação, porque esta obriga o aluno a descobrir seus próprios meios de expressão. Mas não sonha, como Copeau, em convertê-la a um fim em si.

Dullin organizou exercícios simples, baseados nas sensações dos cinco sentidos, a fim de forçar o aluno ao procedimento em função daquilo que cai sob os sentidos, mas que ninguém exercita convenientemente, isto é, sentir antes de exprimir, ver antes de descrever o que viu, escutar e entender antes de responder. Daí nascem comparações, lembranças; sentimentos interiores se libertam e se expressam. A improvisação ocorrerá em dois tempos: conceber interiormente com força, exprimir ao máximo.

É mais fácil aplicar o método tradicional: trabalhem tal cena e apresentem-na para mim na próxima semana. A improvisação dá mais dor de cabeça ao professor e no começo é uma ducha fria para o aluno. Este fica desarmado; não lhe pedem que estude um texto, precisa apresentar-se tal como é e tal como ele mesmo não se conhece. Ignora o que se quer dele, para onde o conduzem. Ele, que pretendia tornar-se ator e exibir-se diante de todos os públicos do mundo, para ser aplaudido, ei-lo querendo esconder-se num buraco de rato. O professor tateia, procura com ele o exercício conveniente, tenta estabelecer a confiança, a descontração psicológica e muscular. É preciso partir do zero, obter o vazio, estar disponível, aberto, executar as coisas mais simples. Andar sem intenção alguma, mas sendo observado. Olhar um objeto inexistente e dar a entender que o objeto está sendo olhado. Tais exercícios parecem tolos, mas revelam o comportamento, a personalidade de quem os executa, seu poder de concentração, sua capacidade de observação. Revelam a presença, a criatividade, o dom cômico, ou então traem a passividade daquele que nunca deixará de ser apenas um executante aplicado. Dullin só encontrou dois alunos dotados, em 28 anos. Ora, ele formou centenas!

---

[3] Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, L'Arche, 1952, p. 24.

Um pudor natural impede que o aluno faça gestos de cólera, por exemplo, quando não tem o apoio de um texto para gritar. Ele teme o ridículo de uma expressão muda exagerada. Há um remédio inspirado na reação dos avestruzes e que consiste em retirar-se do paciente o uso da visão. Cobre-se-lhe o rosto com uma máscara neutra ou meia-máscara. Ele quase não vê mais nada, sabe sobretudo que está com o rosto coberto. Sua concentração é mais intensa. Pode, então, experimentar profundamente o sentimento pedido e exprimi-lo corporalmente com muito mais audácia do que com o rosto descoberto. Dullin utilizou a meia-máscara.

É através da improvisação que o aluno adquire senso do ritmo, para um conhecimento interno de suas pulsações e a utilização controlada, o que ele consegue em pouco tempo. O ator que improvisa é senhor de si mesmo, decide seu tempo, seus movimentos, seus silêncios; escolhe o momento de começar, seu encaminhamento, sua gradação. Por isso a improvisação a dois ou mais é perigosa, exige conhecimento dos reflexos dos outros e um treinamento conjunto, um ajustamento recíproco, e praticamente um dos atores acaba impondo o ritmo aos outros[4]. A improvisação é uma prova de honestidade. Não se pode trapacear, escamotear uma transição embaraçosa, deixar um buraco no encadeamento dos gestos ou do pensamento. Tudo deve ser claro e

---

[4] A propósito das dificuldades do ritmo cênico, lembremos a carta endereçada a Antoine, em 1904, pelo ator Georges Grand, então em *tournée*: "Hading (Jane) diz que eu vou depressa demais, Le Bargy acha que Hading vai devagar demais, mas depois de numerosas discussões sobre o movimento, acabamos por representar as peças quase juntos". Cf. André Antoine, *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paris, Grasset, 1928, p. 242.

desenrolar-se no tempo necessário à ação cênica. É preciso fazer uma distinção entre esses exercícios não-verbais e a mímica pura. Na mímica, os gestos são realentados, sublinhados; o comediante deve procurar expressões corporais que não sejam redundantes em relação à palavra. Dullin aplica exercícios inspirados em animais: cisne, andorinha, gato. Se o gato espreitar um rato, o aluno não deve imitar o gato, mas encontrar "uma plástica humana inspirada no gato"[5].

Dullin não é inimigo do trabalho paralelo: dança clássica, esgrima, pantomima pura, assim como dicção mecânica, contanto que, por outro lado, o comediante seja iniciado na atuação propriamente dita. É contra a "voz na máscara" (facial) da formação tradicional. Sua opinião é que a voz deve conservar seu caráter natural e que ela se coloca sozinha através de exercícios de respiração, de descontração. Quando domina a respiração, deitado de costas, o aluno trabalha as vogais e mastiga as consoantes. A importância dada ao treinamento corporal e à improvisação não impediram nem Copeau nem Dullin de voltarem em seguida ao texto e de serem, tanto um quanto o outro, maravilhosos declamadores. Copeau era famoso por efetuar "leituras a uma voz" de peças inteiras. Exercitava seus comediantes na leitura em voz alta e na recitação poética. A dicção de Dullin era característica, dava às palavras o devido peso e o devido sabor. J. Priel deixou este testemunho a respeito:

> Alguns privilegiados puderam ver o Sr. Dullin interpretar sem um gesto, sem um movimento, uma balada de Villon ou de Jules Laforgue, com uma voz surpreendente, velada, que poderia ser julgada monocórdica, enquanto exprimia, no entanto, angústia, desesperança, esperança ou remorso, com tal intensidade que mexia com você até as entranhas e lhe arrancava lágrimas. Mais raros são os que o ouviram ler uma página do papel de Nero ou uma tirada do abominável e maravilhoso Narciso. E quando todos os ouvintes estavam presos a seus lábios, compreendendo afinal como é preciso traduzir nossos grandes autores do século XVII [...] o professor jogava o livro sobre a mesa resmungando num tom áspero: "Deve ser algo assim; eu não, não sou trágico"[6].

Dullin não tem método para ensinar dicção poética ("É preciso ser poeta!"). Admirava Sarah Bernhardt e Mounet-Sully "porque eles davam a ilusão da linguagem dos deuses", porque tinham o senso da musicalidade. Adepto da improvisação para formar seus alunos, Dullin não era menos apaixonado pelos grandes textos: "A força do teatro ocidental é [...] sua dramaturgia escrita, é esta notação dos valores humanos tão certa que, graças a ela, uma obra-prima resiste a tudo, mesmo à má interpretação". Somente que, para "tirar" esse texto, interpretá-lo, o ator-Dullin está desarmado. Espera a intuição como um sonâmbulo. Procurando a personagem de Smerdiakov (*Crime e Castigo*), tomou consciência de que sua análise aprofundada do texto o impedia de atuar e que era melhor fiar-se no instinto, procurando nele reações físicas, animais. Gémier confiou-lhe este truque do velho ator Taillade: "Quando um comediante não consegue traduzir o sentimento que lhe peço, coloco-o em diferentes posturas até que consiga[7]. Posturas, truques, estamos sempre às voltas com meios empíricos.

---

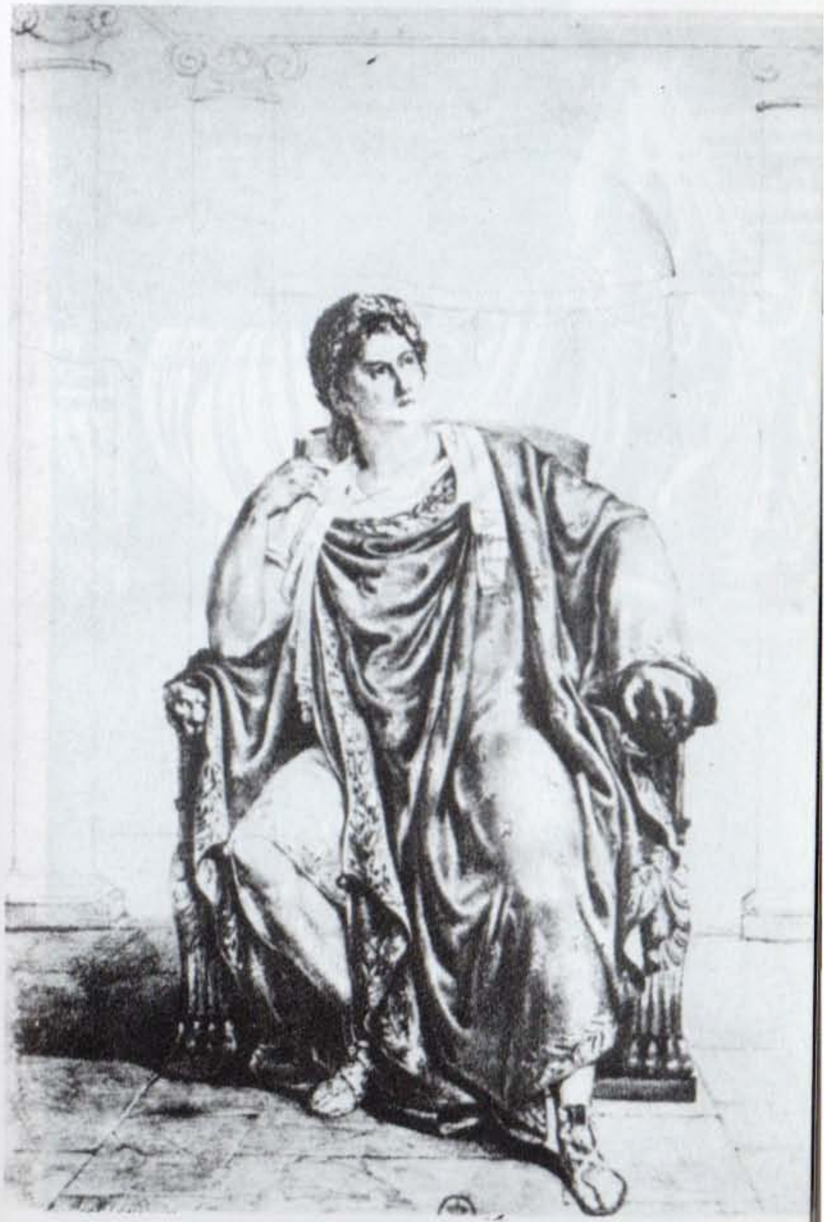
[5] C. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, O. Lieutier, 1946, pp. 118-120.

[6] *Correspondance*, fascículo nº 9, outubro de 1929, p. 46.

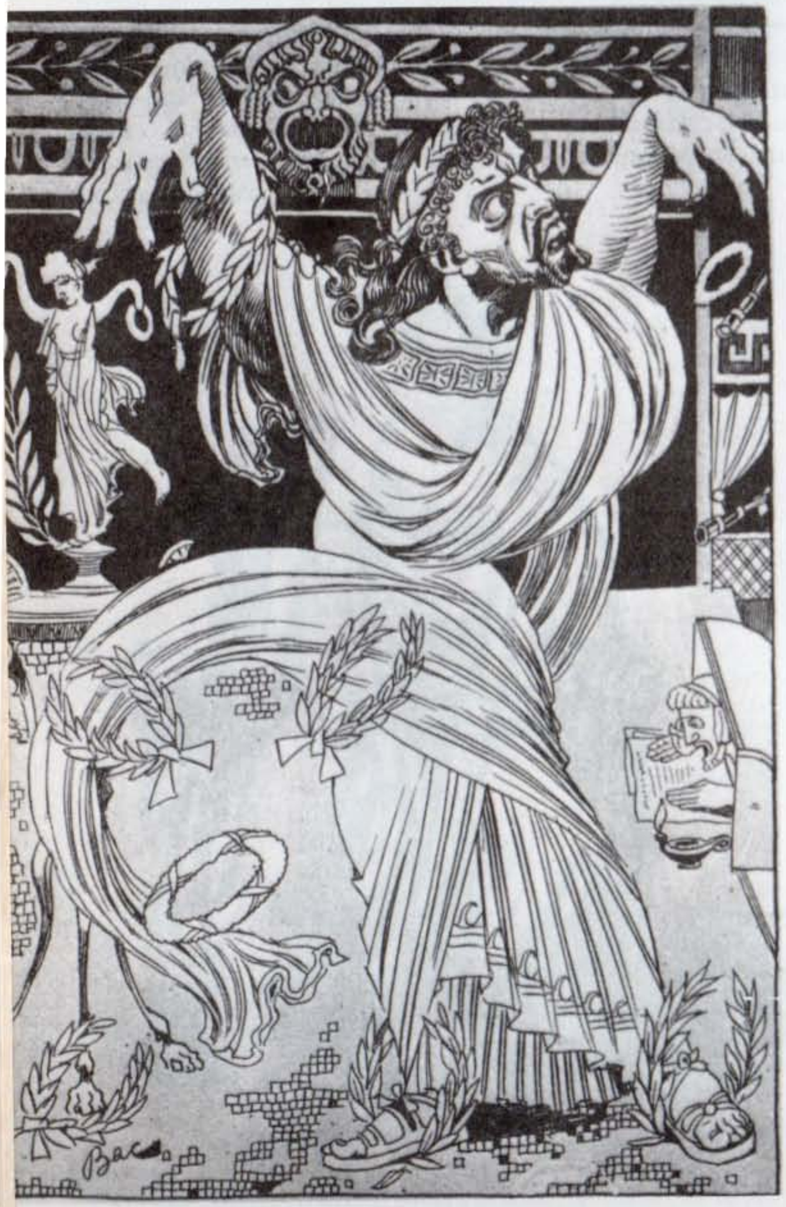
---

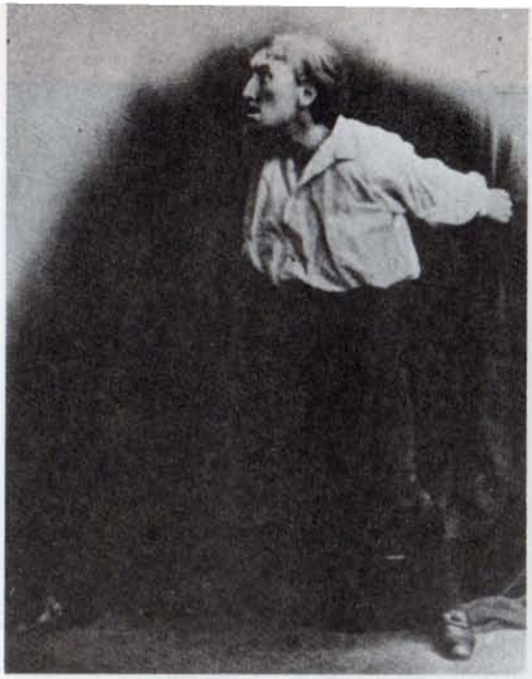
[7] C. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, pp. 106-107, 69, 40, 31.

Talma, no papel de Nero, estampa de A. Flandrin.



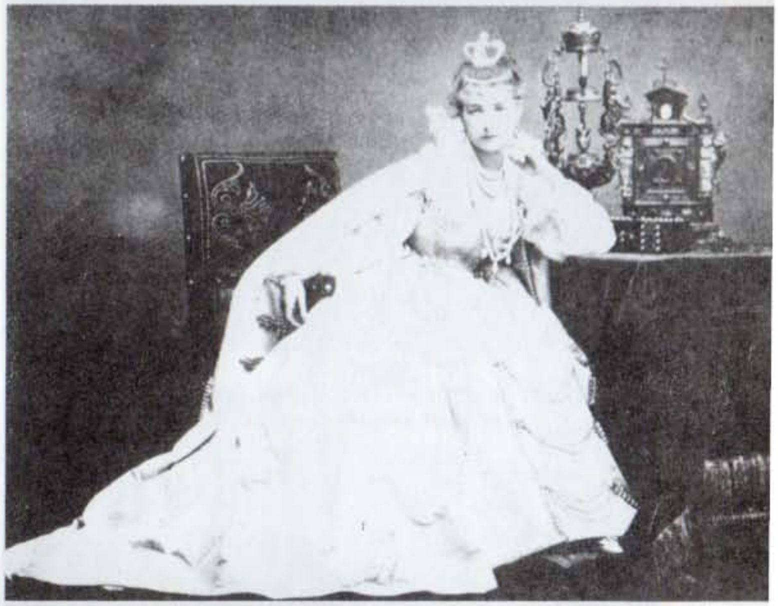
Mounet-Sully, no papel de Édipo, caricatura de Ferdinand Bac.





Henry Irving, no papel de Matthias, *The Bells*.

Sarah Bernhardt, no papel da Rainha. *Ruy Blas*, Odeón, 1872.

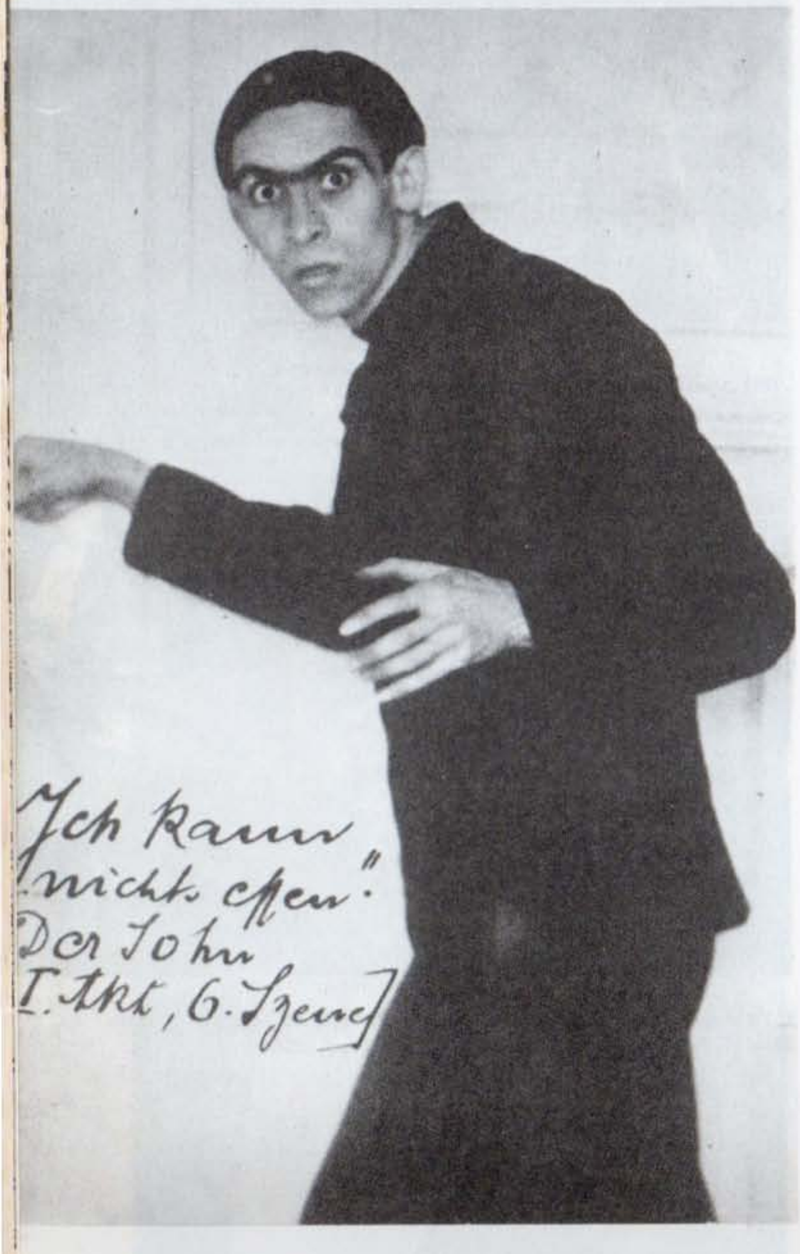


Duas bailarinas: Korean Folk Art Troupe, 1959.

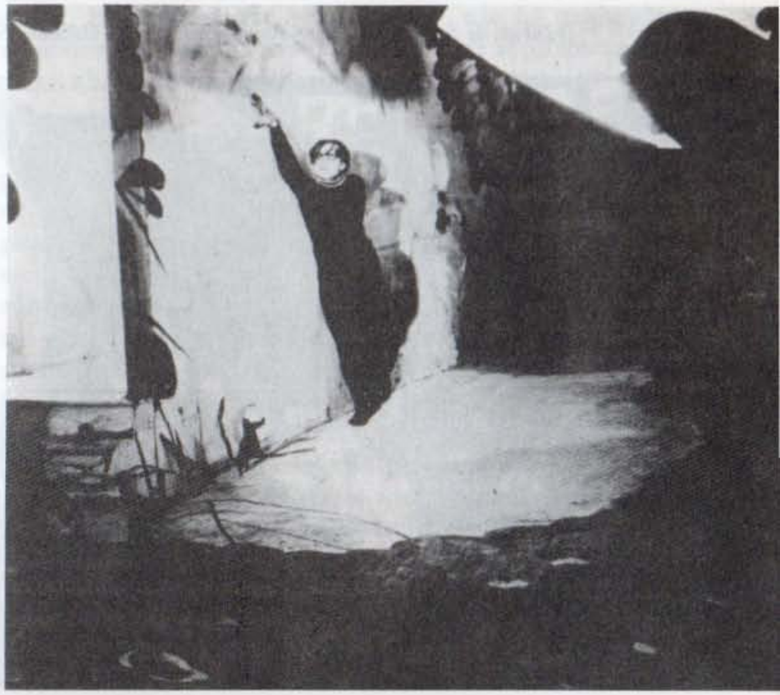
Ópera de Pequim: *Preventing the Horse*, 1958, com Li Yu-Lu e Chiao Kuang-Pu.

O Jardim das Cerejeiras, de A. Tchekhov. Encenação do Teatro de Arte de Moscou. Apresentação no Teatro das Nações, Paris, 1958.

Ernest Deutsch, em *Der Sohn de Hasenclever*.


"Ich kann
nicht essen".
Der Sohn
[I. Akt, 6. Szene]

Filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene, 1919.



O Dibuk, de Anski, com Hanna Rovina, pelo Teatro Habima, 1926.

4. A Busca da Personagem

Descrevemos um movimento de gangorra: o ensino tradicional francês pondo a arte de dizer em primeiro plano, o ensino Copeau-Dullin começando pela improvisação e pelo trabalho corporal. Para interpretar a personagem, não há teoria alguma nem nestes nem naqueles. Podemos apenas recolher anotações diversas a respeito dos problemas que nos propomos.

- Ao nível da distribuição de papéis, deve-se escolher, para interpretar uma personagem, um ator do mesmo tipo emotivo (colérico, fleumático etc.)? Possuindo as mesmas qualidades fisiológicas e morfológicas de sua personagem, o comediante experimentaria mais facilmente suas emoções. Lucien Guitry dizia não haver necessidade de formar atores, é só "pegar", tais como são, pessoas que correspondam às personagens que se procuram. Emile Dars e J.-C. Benoit criticam a tendência de escolher um comediante revoltado, agressivo, para "interpretar personagens que revelam as mesmas particularidades de caráter [...] o ator experimenta com isso profundo mal-estar, às vezes dificilmente tolerável"[1]. Temem que o papel afunde o comediante em algumas de suas tendências e preferem que desempenhe papéis inteiramente diferentes de sua natureza. Na prática, se às vezes um comediante é escolhido em função de um traço muito particular de sua morfologia ou de seu temperamento, ocorre também que se atua *ao contrário*, numa disposição oposta, para enriquecer o colorido da personagem. Qualquer esforço de um ator para se aproximar de uma personagem distante dele é salutar. A arte se apóia na dificuldade de subir e progredir.

---

[1] Emile Dars e Jean-Claude Benoit (um encenador e o outro médico), "Introduction et historique de la méthode", *L'Expression Scénique*, Paris, Editions Sociales Françaises, 1964, p. 21.

- Como o ator encontra sua personagem? Mais por intuição do que por dedução, diz Dullin[2], confessando estar à mercê do acaso: o traje fez com que ele encontrasse Baldovino de *La Volupté de l'honneur*; um chapéu, o papel de Auguste em *Atlas-Hôtel* de Salacrou; o que não quer dizer que não trabalhe enquanto espera o toque que dará a procurada centelha de vida. Rumina idéias, incuba o texto, ensaia com seus parceiros, compõe a maquiagem. Françoise Rosay conta muito com o traje para encontrar o estado de alma favorável ao papel. Pierre Fresnay vê em sua imaginação a personagem desenhar-se. Ele próprio se apega cada vez mais, se esvazia para que a personagem se instale, imponha "sua voz, seu sotaque, seus gestos, seu andar e até seus tiques"[3].

Trata-se de uma abordagem empírica. Cumpre descobrir a fórmula do "Abre-te-Sésamo". Le Vegan, dizia com muito acerto Jouvet, rodava "ao redor de sua personagem como um cão faminto em volta de um osso"[4] – representava um bêbado em *Au grand large* de Sutton Vane. O ator inglês Donald Pleasense se serve de animais, de pássaros; para moldar seu papel de *Gardien* (peça de Pinter), disse ter pensado num gato de telhado[5].

- Os que ficam em estado de graça: Ludmilla Pitoëff, Yvonne de Bray, e outros tantos casos rebeldes à análise. Admirou-se a sua faculdade de viver em cena, de encarnar personagens diversas com facilidade aparente e quase em segundo estado, exercer uma fascinação que impunha suas criações de pronto.

Certamente Gérard Philipe aproveitou o ensinamento de Georges Le Roy no Conservatório: "Ele me ensinou [...] a me conservar de pé, ereto, o jarrete tenso, diante da vida, como um homem de verdade. Foi graças a ele, sem dúvida, que pude recitar as estâncias [do *Cid*], mais tarde"[6]. Mas ninguém o ensinou a improvisar, a inventar na vida amigos imaginários, cujas aventuras ele contava e mimava incessantemente. Todos os que tiveram contato com ele, constataram em sua atuação um fenômeno que não podiam explicar: repetia minuciosamente nos ensaios, como um artesão atento, e em cena parecia improvisar, cada noite de modo diferente em certas passagens (monólogo do *Cid* ou cena do *Príncipe de Homburg* na prisão). Ele "era" Rodrigo, "era" o Idiota, e o músico Maurice Jarre, que dirigia a parte musical nos ensaios e representações do TNP, mesmo conhecendo de cor sua interpretação, cada noite se submetia a uma espécie de sensação magnética, cujo mecanismo não podia demonstrar[7].

- *Reflexão sobre a personagem*. O que é, de fato, a personagem? Nada palpável, definido. O problema do ator não é imitar, nem se identificar com "alguém", a personagem não existe, biologicamente falando. É talvez mais uma "idéia de personagem". Às vezes é vaga no pensamento do autor, imprecisa no do leitor e pouco clara no do ator. É um retrato-robô que se fixa diferentemente segundo cada testemunho. Com freqüência, durante a escrita, não é para o autor mais do que um portador de idéia, sem corporalidade. Ora, ao nível da distribuição de papéis, o encenador deve "ver" fisicamente a personagem. Mesmo se um dos elementos físicos obrigatórios aparecer nas rubricas, a margem continua grande para a imaginação do encenador e do ator. O que é verdadeiro para o físico também é válido para os outros aspectos. Cada um toma da personagem somente os traços que lhe interessam, de acordo com a utilização que ele quer fazer dela. Suporte para a imaginação, a personagem também é suporte para todas as explorações, daí as inumeráveis variantes e deformações.

Acredita-se ter agarrado "a personagem" no momento em que ela se cristaliza, durante uma representação cênica. Ela existe de algum modo em um ponto de junção situado algures entre o palco e a platéia, lá onde se fundem a projeção do comediante e a representação mental do espectador. Na platéia, a cada noite, projetada por um comediante, haverá quase tantas personagens quanto espectadores, quantas refrações individuais.

O comediante pode tentar uma aproximação mais do que uma realização. O problema da encarnação, da busca da personagem, foi amiúde tema de meditação para L. Jouvet: o comediante se desencarna, fica vazio, na expectativa; o papel é uma montagem no oco, uma trama, o comediante sonha com o papel,

---

[2] C. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, p. 35.

[3] Pierre Fresnay, *Je suis comédien*, p. 95.

[4] Cf. Jean-Pierre Aumont, *Souvenirs Provisoires*, Paris, Julliard, 1957, p. 41.

[5] Cf. Lilian & Helen Ross, *The Player*, New York, Simon and Schuster, 1962, p. 267.

[6] Cf. Claude Roy, *Gérard Philipe*, Paris, Gallimard, 1960, p. 36.

[7] *Idem*, pp. 145, 113-114.

seu sonho "animal" o conduz à fonte de escrita, ao estado em que Racine estava ao dizer: "Minha tragédia está pronta, só me resta escrevê-la".

O que é a personagem para Jouvet? "Aquele que queremos persuadir os outros que somos", e ainda, não sempre: "Às vezes a personagem é mais clara para o público do que para si"[8]. O que o ator projeta para além da ribalta e que, aliado à recepção do espectador, produz uma personagem nem sempre é legível em sentido contrário pelo comediante. Lembre-se da tirada de Maurice Donnay: "O autor sonha uma peça, escreve uma segunda, os atores representam uma terceira e o público ouve uma quarta"[9].

Num jogo sutil, Jouvet nos mostra que o ator, que pretensamente se desdobra, é mais que duplo. "Além do parceiro vivo que está diante dele, há um parceiro virtual que é a personagem, portanto, que se distingue dele, e está no interior do ator-executante, há o ator que se olha enquanto faz o que faz, que controla. Esse estado de consciência se agrava ainda mais quando o intérprete é também o encenador do espetáculo.

Jouvet notou também as flutuações conscientes segundo as reações do espectador. Em cena, o ator registra tais reações como um sismógrafo ultra-sensível e reajusta gradativamente a orientação, a intensidade de sua projeção da personagem. O espectador não está inteiramente em sua pele de espectador; também ele fica desdobrado, há o espectador que se transporta para a cena, tomando imaginariamente o lugar do herói e há o espectador que, sentado em sua poltrona, apenas olha[10].

O PROBLEMA DA EMOÇÃO

Deve-se experimentá-la para transmiti-la?

No correr do tempo, a sensibilidade assume formas diversas. Exploda, aconselhava Dorat ao ator francês em 1771.

> Et dans le même instant, par un effet contraire,
> Sachez pâlir d'horreur e rougir de colère[11]*,

---

[8] L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*, pp. 242, 197, 226, 179.

[9] Citado por Pierre Fresnay, *op. cit.*, p. 112.

[10] L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*, pp. 86, 266.

[11] Claude-Joseph Dorat, *Le Déclamation théâtrale*, poema didático em quatro cantos, Paris, Delalain, 1771, Canto I, p. 82.

* "E ao mesmo tempo, por efeito contrário, saiba empalidecer de horror e enrubescer de cólera" (N. dos T.)

enquanto Diderot, em seu *Entretien sur le Fils Naturel*, dizia emocionar-se muito mais com "gritos, palavras inarticuladas, vozes rachadas, alguns monossílabos que escapavam em intervalos, um murmúrio qualquer da garganta entre dentes"[12].

No fim do século passado ainda se tinha a lágrima fácil. Antoine conta que Francisque Sarcey provocara o seu próprio choro lendo em público *O Poder das Trevas* de Tolstói e que Gémier, na caixa do ponto, chorava durante a representação de *Poil de Carotte*, no Théâtre-Libre. Na Rússia Tchekhov, vendo Sarah Bernhardt representar, achou-a muito fria: "Falta-lhe a chama [...] que só ela é capaz de nos tocar a ponto de fazer correr nossas lágrimas, de fazer-nos perder a consciência"[13]. O ator, segundo Béatrix Dussane, é perpetuamente "emocionável", "como o negativo fotográfico é perpetuamente sensível"[14]. Chorar é um critério para Tânia Balachova: considera dotados os alunos que sabem colocar-se diante de um espelho, murmurar frases, sentir uma grande emoção e fazerem chorar a si mesmos. No TNP, quando se tratou de montar uma obra romântica (*Ruy Blas*), Jean Vilar precisou lembrar a seus atores que era necessário representar esse gênero de peça com o coração, com a sinceridade do coração, com ardor. Alguns têm o gosto pelo sofrimento. Jean Marais queria que os estigmas de seus papéis se imprimissem em seu corpo, que pudesse verdadeiramente sentir os males de sua personagem e ter o mérito não de experimentá-los, porém de suportá-los[15].

Em vez de se abandonar à emoção, outra tendência consiste em refreá-la. Na concepção de Delsarte, "os verdadeiros artistas só deixam que seus gestos expressem a décima parte das emoções íntimas que parecem sentir, e que desejam esconder ao interlocutor. É assim que se consegue comover o auditório"[16]. Louis Jouvet propõe um truque, experimentar um sentimento diverso do que se quer mostrar, do mesmo modo como se faz o cenário em *papier mâché* para que de longe tenha aparência de mármore[17]. É reconhecer que a arte pode nascer de uma suprema impostura.

Dullin sentiu-se profundamente ferido com o triunfo do *métier* sobre a sinceridade:

---

[12] Diderot, "Entretiens sur Les Fils naturel", em *Oeuvres complètes*, Librairie Garnier, 1875, tomo VII, (2º *Entretien*, pp. 105-106).

[13] Cf. Nina Gourfinkel, *Tchékhov*, Paris, Seghers, 1966, p. 13.

[14] Béatrix Dussane, *Deuxième Congrès international d'esthétique et de la science de l'art*, Paris, Alcan, 1937, tomo II, pp. 345-437: "La Psychologie paradoxale du comédien".

[15] Jean Marais, *Mes quatre vérités*, ed. de Paris, 1957, p. 61.

[16] Cf. Angélique Arnaud, *François Delsarte*, p. 220.

[17] L. Jouvet, *Molière et la Comédie Classique*, p. 264.

> Gostaria de que somente as lágrimas verdadeiras pudessem transformar uma platéia [...] infelizmente, vi chorar lágrimas verdadeiras, vi o ator empalidecer, sofrer na carne, levado por sua sinceridade absoluta e o público permanecer insensível. Um histrião que o seguia, macaqueando a dor, deixava a platéia transtornada. Custou-me muito tempo para aceitar essa humilhação. Foi preciso que eu me desse conta de que o sucesso do histrião vinha do fato de que ele executava, por falta de sinceridade, uma ampliação necessária ao teatro, que proporcionava não a dor, porém a máscara da dor e que atuando com exagero estava no verdadeiro[18].

Controle, transferência, engodo. Há também o alheamento, a derrisão. Eis como o ator inglês Gerald du Maurier aconselha a representar uma cena de paixão: "Dizer eu te amo, bocejar, acender um cigarro e ir-se embora"[19].

O ator é, por pendor, sentimental e lírico, tende a soltar a sensibilidade, a comprazer-se emocionando os outros. Adquirir o controle absoluto dessa sensibilidade exige dele grande esforço, sobretudo nos países latinos, onde se considera que "a chama interior", visivelmente manifesta, atesta que o comediante é dotado para seu ofício. De fato, o mecanismo do nascimento da emoção em cena jamais fora analisado de maneira muito clara[20]. Coube a Stanislavski explorar, entre outros, esse domínio.

---

[18] C. Dullin, *L'Art cinématographique*, Paris, Alcan, 1926, p. 61 ("L'émotion humaine").

[19] Daphné du Maurier, *Gerald*, Albin Michel, 1934, p. 143.

[20] Quando um ator tem alguma dificuldade para sentir uma emoção em dado momento, contentamo-nos em dizer-lhe: "Represente a situação!" ou "Vire-se!"

5. Stanislavski

É difícil, com a distância de três quartos de século e através de obras teóricas traduzidas de maneira incompleta, reconstituir cronologicamente os meandros seguidos por Stanislavski ao longo de suas pesquisas. Como todo experimentador, conheceu hesitações, mudanças de caminho; nem sempre teve tempo de ordenar tudo e alguns de seus escritos ainda não chegaram até nós. Nessas condições, parece-nos arbitrário cindir em dois períodos a concepção de seu ensinamento, segundo tente partir da "composição interior" ou da "composição exterior" da personagem. Digamos que, no fim de sua carreira, Stanislavski parece ter encarado com outros olhos a expressão corporal. Em seu esforço de esclarecer os problemas do ator, Stanislavski, que não era um homem de ciência, usa com freqüência um vocabulário impreciso; seus tradutores procuraram equivalentes, que nem sempre são termos teatrais que satisfazem. Evitaremos as palavras objetivo, superobjetivo ou objetivo físico. Um mal-entendido vem da palavra "sistema" que ele empregou, mas cuja má interpretação recusou: "[esse método] não foi nem combinado nem inventado por ninguém [...] é baseado nas leis da natureza". Não é um livro de receitas, "é todo um estilo de vida na qual é preciso que você creia e que se eduque durante anos"[1].

---

[1] Constantin Stanislavski, *La Constrution du personnage, 1929-1930*, tradução de Charles Antonetti, Paris, Olivier Perrin, 1966, pp. 299-302. O Sistema foi elaborado e aplicado a partir de 1910, mais ou menos.

Um estilo de vida. Eis o que é menos transmissível sem a presença do Mestre. O que talvez explique por que nada ou quase nada tenha sido tentado na França para ensinar essa concepção do processo do ator. Fora Pierre Valde, cujo ensino se inspira nos princípios de Stanislavski[2], e Antoine Vitez, que os utiliza juntamente com outros métodos, não creio existirem muitos cursos em que seu nome seja ao menos mencionado. Aplica-se o "sistema" na URSS e em todos os países do Leste ou, pelo menos, a gente de teatro se inspira nele; só é conhecido na Inglaterra e nos Estados Unidos através da deformação a que o submeteram os adeptos da psicanálise, notadamente Lee Strasberg no Actors Studio.

A título de cotejo com a formação tradicional, isolamos inicialmente o trabalho vocal e o gestual.

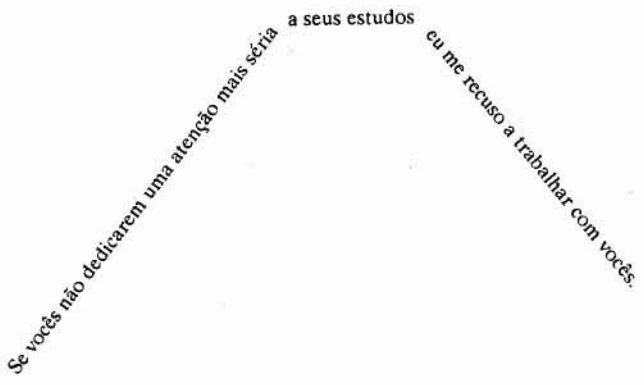
A VOZ

Quando foi trabalhar com seus primeiros atores, fosse porque não tivessem problemas ou porque tivessem recebido formação anterior, parece, a partir de suas anotações, que Stanislavski não se interessou com os problemas de voz e dicção; voltou a eles mais tarde com alunos mais jovens, indicando-lhes o que ele próprio havia praticado no começo de sua carreira. "[A pronúncia] exige um treinamento e uma técnica muito próximos do virtuosismo"; ele sublinha a beleza da linguagem, detém-se na palavra de valor, na pontuação, nas pausas, no ritmo; recorre à fonética e dá a seus alunos um professor que lhes coloque a voz. Ele mesmo começara por estudar canto e recomenda aos atores exercitarem-se, se não ao som do piano, ao menos com diapasão. Devem ter senso musical e introduzir em sua fala uma espécie de melodia. Aprecia a voz na máscara, observa os sons produzidos pela garganta, pelo nariz, peito, laringe e outras caixas de ressonância. "Um som que sai dos dentes ou que é projetado contra o osso, isto é, o crânio, adquire força e timbre", ensinara-lhe um cantor[3]. Ele conhece o perigo de uma dicção cuidada demais, mas deseja que a arte de dizer comunique as nuanças mais impalpáveis do pensamento e do sentimento. Chega ao ponto de estabelecer esquemas de entonação:

---

[2] Pierre Valde com Dullin o ator Sokoloff que havia trabalhado com Stanislavski.

[3] C. Stanislavski, *op. cit.*, pp. 86, 100.


Se vocês não dedicarem uma atenção mais séria
a seus estudos
eu me recuso a trabalhar com vocês.

Todos esses detalhes nos eram desconhecidos até o aparecimento de *A Construção da Personagem*. Ora, Vassili Toporkov, que representou Tchichikov em *As Almas Mortas*, conta que o primeiro ensaio (quatro horas no relógio) se resumiu em fazê-lo dizer apenas uma frase: "Chegando a esta cidade, julguei ser meu dever vir apresentar-vos os meus respeitos". Vassili Sakhnovski confirma essa prática: "[Stanislavski] desmembrava a frase para que o ator pusesse acentuações onde fosse necessário e exprimisse o pensamento corretamente, ou então trabalhava a dicção do ator"[5]. Essa idéia se encontra em *Minha Vida na Arte*, no capítulo "O Ator Deve Saber Falar": "Foi preciso que eu vivesse quase sessenta anos para compreender ou, antes, sentir com todo meu ser essa simples verdade, conhecida por todos e que a maioria dos atores ignora"[6].

Ele ensina seus alunos a conduzir o sentido até o final da frase e lhes dá praticamente "a nota": Se o Eterno não houvesse lavrado as tábuas de sua lei contra o sui*cida*, oh meu Deus, Deus de misericórdia... "*Cida*, eis a sílaba mais alta. Tome daí a nota mais alta: Oh meu Deus... Você só tem que levantar a voz, mais nada. Qual é a dificuldade principal? É pronunciar tudo até o fim"[7].

Em 1924, exigia de um ator "uma voz forte, bem treinada, de timbre agradável ou pelo menos expressivo, uma dicção perfeita,

---

[4] *Idem*, p. 139.

[5] C. *Stanislavski, 1863-1963*, coletânea em língua francesa, Moscou, Progresso, pp. 103, 114.

[6] C. Stanislavski, *Minha Vida na Arte* (edição americana de 1924), cf. coletânea mencionada acima, artigo de Stanislawa Wysocka, p. 208.

[7] C. Stanislavski, "Hamlet au dernier studio", *Commune*, Paris, março de 1939; cf. Léon Moussinac, *Traité de la mise en scène*, Paris, Charles Massin, 1948, pp. 164-172.

plasticidade de movimento (sem ser posudo), rosto belo e versátil, boa silhueta e mãos expressivas[8]. Observa que os atores latinos falam em "maior" e os russos em "menor", o que os atrapalha para representar Moliére ou Goldoni. Do mesmo modo que nos referimos aos *Tratados* de Gravollet ou de Grammont, ele se refere à obra de S. M. Volkonski, *A Palavra Expressiva*. Percebe que as entonações e as pausas podem provocar emoção em um espectador estrangeiro que não entende a língua. Interessa-se pelo ritmo interior oriundo das emoções. Pensa em metrônomos visuais: com luzes piscantes, o ponto indicaria o ritmo aos atores a partir de um caderno de direção como partitura[9].

O GESTO

Os alunos praticam ginástica sueca para tornar os músculos e articulações flexíveis; acrobacias que desenvolvem a agilidade, a capacidade de decisão; dança, que com sua leveza corrige o rigor "militar" da ginástica. A dança clássica alarga os gestos e melhora a posição dos braços e das pernas (graças à posição *en dehors*), exercita os pulsos e tornozelos (mas é preciso evitar o maneirismo das bailarinas). Stanislavski observou que a dança clássica ensina a manter melhor a postura das costas, a sentir a coluna vertebral bem assentada na vértebra mais baixa, o que proporciona um sólido suporte ao torso. Há ainda aulas de movimento em que as moças devem vir com sapatos de salto baixo ou sem salto. Esse treinamento corporal aplicado ao ator assemelha-se bastante ao de Dullin. Quanto mais nos perguntamos sobre a energia interna que preside o movimento, mais encontramos em exercícios com música o senso da rítmica dalcroziana (embora o nome de Dalcroze não seja mencionado, a pesquisa é idêntica). Por fim chega-se aos gestos que o ator pode executar em um papel. Stanilavski exige sobriedade e controle. "Todo movimento que, fora do teatro, possa ser um movimento espontâneo e familiar ao ator o separa da personagem quando atua em cena[10]. Tanto os gestos como os sentimentos não devem ser pessoais do ator, mas "análogos aos da personagem" e econômicos.

Esse ensino do gesto foi consignado tardiamente em *A Construção da Personagem*, publicado em 1929-1930. Vsevolod Meyerhold, que trabalhou no Teatro de Arte, deixou-o em 1902 e voltou em 1905 para ali fundar o Primeiro Estúdio; contribuiu certamente para atrair a atenção de Stanislavski para a importância do corpo. Nos artigos reunidos em 1908 (*O Livro sobre o Teatro Novo*), Meyerhold diz particularmente:

> O teatro naturalista [entende-se teatro de Stanislavski] vê no rosto o principal meio de expressão do ator, negligenciando todos os outros. Ignora os encantos da plasticidade e não exige de seus atores um treinamento corporal. Quando criou uma escola, esqueceu que a cultura física deveria ser ali a matéria principal de ensino[11].

Stanislavski apreciava mais o jeito dos atores franceses revelarem o ritmo interior de uma personagem por um leve movimento das mãos, seu modo de "falar com os olhos", sem gestos[12]. Desprezaria a técnica acrobática do ator meyerholdiano, pouco acrobata e menos ainda ator.

Os principais pontos do trabalho de Stanislavski podem ser resumidos da seguinte forma:

- luta contra o clichê, a má "teatralidade", busca da sinceridade;
- estabelecimento das vontades da personagem para motivar o jogo do ator;
- clima favorável à emoção cênica, meios de desencadear uma emoção verdadeira no ator;
- estabelecimento de um subtexto para exprimir nas peças de Tchekhov o que se encontra nas entrelinhas, nos silêncios, para nutrir o texto.

REAÇÃO CONTRA A MÁ "TEATRALIDADE"

A formação do ator, a concepção da atuação por Stanislavski se rebelam contra os princípios tradicionais, as banalidades e o exibicionismo em voga nos teatros russos. No tempo de Pedro, o Grande, lembra Nicolau Evreinoff, o ator punha o público a par de seu estado afetivo e depois se exprimia com gestos demonstrativos. Por exemplo, para traduzir a cólera "rasgava as vestes, ia e vinha como uma fera enjaulada, virava os olhos furimbundos"[13]. O escasso número de ensaios incitava os atores a usarem estereó-

---

[8] Nikolai Gorchakov, *Stanislavski Directs*, tradução de Miriam Goldina do original russo de 1950, New York, Funk and Wagnalls C°, 1954, p. 193 (a propósito de uma peça de Griboiedov).

[9] C. Stanislavski, *La Construction du personnage*, pp. 140, 147, 228.

[10] *Idem*, p. 77.

[11] Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, tradução e apresentação dos escritos de Vsevolod Meyerhold, por Nina Gourfinkel, Paris, Gallimard, 1963, p. 24.

[12] N. Gorchakov, *op. cit.*, p. 274 (a propósito de *Les Marchands de Gloire*, de M. Pagnol e P. Nivoix).

[13] N. Evreinoff, *op. cit.*, p. 135.

tipos. Declamavam com ênfase e sorviam às vezes na embriaguez o gênio da inspiração. Exteriorizavam-se até a histeria, abandonando-se ao gesto eslavo do sofrimento, utilizando efeitos fáceis, derramando suas lágrimas com abundância. Foram os autores que reclamaram maior naturalidade. Puschkin enaltece a verdade das paixões, Gógol pede a verdade e a naturalidade na palavra e na expressão corporal. Nemirovitch-Dantchenko, a quem Stanislavski se associou, reclama uma dicção e uma mímica vivas, não "representadas", mas correspondentes a movimentos psicológicos e provenientes da individualidade do ator, isto é, sua imaginação, sua hereditariedade, seu inconsciente[14].

Isso vai no sentido da evolução do século XIX. Desenvolveu-se o espírito científico. A lantejoula teatral, os dourados e o artificialismo começam a chocar. As denúncias de Zola (*O Naturalismo no Teatro*) ou de Becq de Fouquières (*A Arte da Encenação*), as excursões dos Meininger (*troupe* alemã de George II, duque da Turíngia), abalaram o ilusionismo em favor do realismo. O teatro passa a prender-se à exatidão histórica, tanto em relação aos cenários quanto aos figurinos e acessórios. Antoine apresenta no palco um "pedaço de vida". Seu ator deve viver uma ação e não mais representar uma ficção. O efeito vocal gratuito é suprimido, às vezes se fala em voz baixa em lugar de clarinar tudo. É proibido avançar até o proscênio para declamar um "bife" de fronte, acontecem momentos em que o ator representa de costas. Imagina-se uma quarta parede ao nível da cortina, definida por Jean Jullien, uma parede "transparente para o público, opaca para o comediante"[15]. O ator senta, anda, comporta-se em cena como uma personagem, como um homem da vida real e não como um membro da Comédie-Française.

Stanislavski, por sua vez, combateu a rotina (nada de clichês convencionais), o cabotinismo (nada de vedetes, nada de efeitos fáceis), a mentira teatral (nada de emoção falsa, nada de cenários com truques). Além de mergulhar numa documentação meticulosa, fazia seus atores e aderecistas conhecerem os locais verdadeiros em que se passava a ação da peça. Graças ao cenário realista, o ator esquece que está em cena; age somente em relação direta com seus parceiros de cena, não pensa nos espectadores, nem lhes dá piscadelas acumpliciadoras. Em vez de acessórios de papelão em que mal toca, dispõe dos próprios objetos com os quais sua atuação se relaciona. Tais objetos são parte integrante da ação cênica e lhe dão segurança. Estão prontos desde os ensaios para que o ator se habitue com eles.

Stanislavski parece querer resolver um duplo problema: levar o espectador a acreditar na realidade daquilo que é apresentado em cena e incitar o ator a acreditar nela. Não confia na imaginação e propõe verdadeiros suportes para que o comediante confunda a vida da peça com a própria vida. Entretanto, chega à noção de uma naturalidade cênica[16], a qual, se não respeita mais inteiramente a estrita verdade histórica, ajuda o ator a crer em sua personagem, mas sem ser enganado pelo termo realismo: "Na vida cotidiana, a verdade é o que existe realmente, o que se conhece. Enquanto em cena, ela é constituída de coisas que não existem realmente, mas que poderiam ocorrer"[17]. Depois de haver dedicado um grande cuidado à verossimilhança dos rostos e pensado que o fato de se maquiar, de vestir o figurino exato da personagem ajudava o ator a tornar-se a personagem, tal abordagem pareceu-lhe insuficiente. A verdade deve provir de mais longe, de algo mais profundo: é preciso encontrar a verdade interior. Em *Ralé* estamos diante de personagens que Gorki não definiu muito, que têm apenas uma frase ou nada a dizer. Stanislavski as recheia, dá-lhes uma biografia, um passado. Ele as torna críveis ao comediante infundindo-lhes uma vida orgânica. A personagem não existe somente no momento em que entra em cena ou no momento em que tem uma réplica a dar, existe antes e depois, tem uma continuidade. Antes de projetar a personagem em cena, o ator precisa elaborar a concepção global dessa personagem e desenvolver um mecanismo consciente para traduzi-la em público. Concepção e mecanismo fazem parte do que se chama o Sistema. Ora, dissemos que o pseudo-sistema de Stanislavski era antes de mais nada um "modo de vida". A explicação de seu trabalho cênico é rigorosamente inseparável de sua ética.

BUSCA DE UMA ÉTICA

Jovem ator, Stanislavski se pergunta sobre seu *métier*, observa seus professores, os atores famosos, seus companheiros de elenco e, mais tarde, seus alunos. Tenta compreender apaixonadamente o processo interior do jogo teatral. Redige um diário desde os dezessete anos; toma notas ao longo de toda sua carreira. Extraíram-se daí oito volumes de quinhentas páginas. Desajeitado em seus movimentos no começo, contraído em cena, atrapalhado por uma voz rouca, procura assiduamente um meio de progredir, de ajudar os outros a progredir. Consciencioso, trabalhador, lembra-se do rigor dos Meininger, instaura uma disciplina estrita, exige qualidades morais: na vida particular e profissional, o aluno, o ator, deve ser probo, simples e modesto. Ingressa no teatro de Stanislavski como se ingressasse numa religião, para dar a cada dia o melhor de si, para merecer um dia chegar ao palco. Stanislavski não quer recrutar os que consideram a carreira teatral somente como meio de tirar proveito de sua beleza ou de ganhar dinheiro. Proíbe rivalidades mesquinhas. Não há para ele nem atores nem figurantes. Elimina a palavra figurante e a substitui pela palavra colaborador. Não quer analfabetos e desenvolve a cultura geral de seus alunos. Seus atores devem apresentar qualidades de imaginação e personalidade, mas na atuação precisam fundir-se ao conjunto; não representam "um papel", representam "uma peça", mesmo se tiverem algumas poucas falas a dizer. Desde o despertar, devem pensar na personagem que encarnarão à noite. Se alguém chegar atrasado paga multa. Não tolera que se ensaie a meia voz ou que se deixe a sala de ensaios sem autorização. O namoro é proibido, assim como qualquer conversa alheia ao trabalho. Ele próprio leva uma vida regrada, nunca bebe álcool. Durante a representação o teatro fica "em estado de alerta". Nada deverá estorvar o espetáculo; Stanislavski, ao sair de cena, evita fazer barulho no assoalho. A calma deve reinar nos bastidores para favorecer a concentração dos atores.

---

[14] Christine Edwards, *The Stanislavski Heritage*, New York, University Press, 1965, pp. 68-73.

[15] Jean Jullien, *Le Théâtre vivant*, Paris, G. Charpentier e Fasquelle, 1892, p. 11.

[16] *Constantin Stanislavski, 1863-1963*, coletânea citada, p. 47.

[17] C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, tradução de Elisabeth Janvier, Paris, Olivier Perrin, 1958, p. 124.

Stanislavski é aberto, generoso. Crê no bem. Quer produzir um teatro acessível a todos e difundir a beleza. Ensina seus comediantes a ver, ouvir e a entender o belo: "É um hábito que eleva o espírito"[18]. Lembra o Tio Vânia, de Tchekhov: "No ser humano tudo deve ser belo, seu rosto, suas roupas, sua alma, seus pensamentos". Esse culto à beleza, essa nobreza natural de Stanislavski, são perceptíveis em suas interpretações de ator e no seu ensinamento. Liga-se à alma, à vida interior. Ele a traduz com uma musicalidade que é pessoal e que tocou todos os críticos. Representar um papel é "criar a vida profunda de um espírito humano e exprimi-la de forma artística"[19]. Trabalhando para um espectador russo sensível ao drama, quer comovê-lo, fazê-lo experimentar emoções, enriquecer sua vida interior. Honesto, o próprio comediante deve ficar ele próprio emocionado e não interromper o encanto da representação fazendo reverências a cada passo para granjear aplausos. Os agradecimentos durante a ação foram supridos e em seguida também aqueles ao fim de cada ato.

Essa caminhada rumo à austeridade jamais se desviou. Aperfeiçoando-se ao longo de sua carreira, o ator ideal, segundo Stanislavski, procede todo dia à sua toalete moral para acolher melhor sua personagem, para favorecer o estado emotivo e criador. É uma tarefa sem fim. "Você não age como um Tchichikov", disse ele a seu intérprete de *As Almas Mortas*. "Daqui a dez anos talvez o consiga. Dez anos mais tarde você será a personagem Tchichikov e com mais dez anos você representará Gógol"[20].

A EMOÇÃO

O ator não deve abandonar-se à emoção sem controle, deve dominá-la. Já em 1888, Stanislavski havia observado: "Obtemos melhor resultado quando nos dominamos sem nos abandonarmos totalmente ao papel, e somos medíocres quando nos preocupamos com a impressão que causamos no público"[21]. Em 1929-1930, teve de dizer novamente, referindo-se ao ator Vichnevski, designado por ele para o papel de Brabantio, em *Otelo*:

> Ele se deixa facilmente induzir em erro por uma falsa pieguice: suas lágrimas correm facilmente, é agradável em cena quando a gente sente a necessidade de relaxar os nervos. Mas ele nunca resiste a essa tentação e põe-se a choramingar como uma boa mulher, a fungar e, às vezes, a urrar e a gemer. Lágrimas nunca ficam bem a um homem e nele são particularmente pouco cênicas [...] Chorem, mas, embora chorando, empenhem-se para que ninguém veja nada, não mostrem as lágrimas, não se gabem delas diante do espectador. Elas não lhes ficam bem[22].

Mas o ator que se controla demais arrisca-se a bloquear qualquer emoção. Eis o que Stanislavski aconselha a fazer para que a emoção requerida se produza no momento desejado, por ocasião da representação.

---

[18] Cf. Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, tradução de Nina Gourfinkel e Léon Chanceral, 2ª ed., Paris, Librerie Théâtrale, 1950, pp. 60-184; *La Formation de l'acteur*, pp. 28-136; "L'éthique de l'acteur", tradução de N. Gourfinkel, *La Revue Théâtrale*, nº 11, pp. 30-44, inverno de 1949-1959. E N. Gourfinkel, *Constantin Stanislavski*, Paris, L'Arche, 1955, pp. 47-228.

[19] C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p. 27.

[20] Narrado pelo intérprete do papel, Vassili Toporkov, em *Constantin Stanislavski, 1863-1963*, p. 107.

[21] C. Stanislavski, *Journal*; cf. *Constantin Stanislavski*, de N. Gourfinkel, p. 47.

[22] C. Stanislavski, *Otelo, mise en scène et commentaires*, tradução de Nina Gourfinkel, Paris, Seuil, 1948, p. 49.

Determinar as ações precisas para executar no decorrer do papel. O ator deve saber por que está lá, ou por que ele entra, o que vem fazer, o que quer de seu parceiro, como consegui-lo. Tudo isso está incluso no texto, que é preciso decodificar em função das intenções, das vontades da personagem. Falar é para Stanislavski uma ação verbal; há outras ações no interior de uma cena. Essas pequenas ações múltiplas se integram na "linha contínua das ações" da personagem. Para conceber seu papel, o ator usa verbos. *Age sobre, age contra, dirige-se a.* É convencendo o parceiro que convence o público. Quanto mais obstáculos encontra, mais seu jogo reforça e se torna probante. Seu itinerário no papel é uma seqüência de conflitos a resolver, de obstáculos a transpor. Nada é fácil em cena, nada é gratuito. Tudo deve ter um objetivo, ser justificado.

O estado do ator em cena, diante de uma ribalta iluminada e de espectadores, é um estado contra a natureza, que impede o comediante de sentir livremente as emoções de sua personagem. Um dia ele tem a sorte de que a inspiração venha, outros dias ela falha e o comediante torna-se execrável. É preciso dar meios ao ator de ser igual toda noite, com hora marcada; é preciso que ele possa voluntariamente *fazer brotar dentro de si emoções* para que esteja apto a expressá-las. Isadora Duncan dizia que antes de entrar em cena precisava acionar um motor na alma. Stanislavski procurou um motor semelhante para o ator. Partindo da biografia da personagem, de seu comportamento, das circunstâncias da ação, o ator procede "como se", entra em um processo psicológico que desencadeia nele o sentimento real, ele "vive" o acontecimento e suas conseqüências, em vez de contentar-se em reproduzir a manifestação exterior de um sentimento que ele não sente. Ele instaura uma motivação verdadeira, ele se põe em jogo de atuação. Tudo nele contribui para esse esforço, não apenas seu pensamento e sua fala, mas seus nervos, suas glândulas, sua respiração. O psíquico arrasta o físico, é a escola do "reviver", oposta à escola da "representação". Mediante esse processo o comediante pode reviver o papel centenas de vezes, sem prejuízo para a qualidade de sua emoção (cumpre, aliás, desempenhar um papel centenas de vezes para interpretar sua quintessência). Fisiologistas estudaram esse procedimento da emoção:

> Propuseram a dois estudantes representar a alegria; um tentou provocar em si próprio o sentimento da alegria, revivê-la, e o outro se limitou a reproduzir o seu desenho exterior, a máscara. No primeiro, aparelhos registraram uma atividade dos órgãos característica da excitação afetiva; no outro, essa atividade não ocorreu[23].

Para desencadear o subconsciente, Stanislavski utiliza a memória emotiva. A lembrança de uma experiência pessoal do comediante pode ajudá-lo em cena a desencadear uma emoção análoga àquela que deve experimentar a personagem. Com a condição de que essa emoção tenha sido forte o suficiente para poder reproduzir-se com intensidade. É uma transferência. Em outros termos: Stanislavski, para provocar uma emoção sincera, recorre a um recurso enganoso.

Se a sensibilidade permanece rebelde a todos esses condicionamentos, Stanislavski oferece uma bóia de salvação: é preciso partir da "composição exterior". Não só maquiar-se e vestir-se como a personagem, mas andar, comportar-se como ela, executar ações físicas para desencadear a emoção segundo a fórmula: eu choro e acabo ficando triste. Ou ainda: eu corro e acabo ficando com medo[24]. Tudo se passa como se Stanislavski trabalhasse comediantes pouco dotados, carentes de imaginação ou de personalidade. Cumpre dizer a seu favor que o seu teatro defrontou-se com uma dramaturgia nova. Tchekhov tinha sido declarado irrepresentável. O próprio Stanislavski exclamara, ao ler *A Gaivota*: "Será possível efetivamente representar isso? Não entendo nada". "Os caracteres pareciam-lhe incompletos", explica Nemirovitch-Dantchenko, "as paixões ternas, as palavras, talvez simples demais, as personagens sem oferecer bom material aos atores [...] Sem conhecer nada da vida no campo, não sentia a imensa sedução do lirismo com que Tchekhov cobre essa vida cotidiana"[25]. Finalmente Stanislavski compreendeu que cada palavra de *A Gaivota* encobria um sentido oculto, que cada silêncio traía um estado de alma. Era preciso obrigar o intérprete a tomar consciência do que havia para além das palavras, a construir o universo tchekhoviano (não com heróis, mas com personagens comuns, não com cenas de efeito, mas com fragmentos de conversas, silêncios; em outros termos, tempos que se acreditavam "mortos".

Ações a executar, lembranças a evocar, movimentos cênicos, acessórios a manipular, constituem a partitura do papel, ou subtexto, o filme interior de imagens que provocam os sentimentos. A isso corresponde o que chamaríamos a linha do papel e o processo mental do comediante. "O subtexto proveio das peças de

---

[23] Experiência no Instituto Teatral russo, citada por Nina Gourfinkel em conferência na Universidade do Teatro das Nações, 1964.

[24] Pierre Valde completa essa explicação dizendo: "Quero fugir, encontro um obstáculo, não posso fugir, então realmente começo a ter medo". Cf. P. Valde, *Le Malade Imaginaire, mise en scène et commentaires*, Paris, Seuil, 1946, Prefácio, p. 13.

[25] Cf. *Constantin Stanislavski, 1863-1963*, pp. 55-56.

Tchekhov, cujas falas parecem banais. Com um subtexto rico, quase não há mais necessidade de se entenderem as palavras"[26].

Como exercício, Stanislavski não diz ao aluno que papel ele vai estudar. Só lhe fornece o "canevas" (o que é semelhante aos exercícios de improvisação de Copeau). O aluno constrói sua linha de ações, insere-se nas circunstâncias dadas e com esse subtexto diz frases suas (improvisadas) ou simplesmente tatati-tatatá... Depois lhe dão o texto verdadeiro do autor para dizer. Os momentos decisivos das ações do subtexto devem coincidir com o texto como um decalque. Para o estudo dos gestos, Stanislavski manda retomar o mesmo episódio sentado, mãos sob o assento para impedir a gesticulação inconsciente. O aluno exterioriza pelo olhar, pela mímica, pela entonação, pelo jogo dos dedos quando suas mãos são liberadas. Enfim, preocupa-se em aproximar-se da personagem[27].

No curso de suas últimas pesquisas, Stanislavski propunha-se a encontrar a chave do ritmo, que, suspeitava ele, devia agir diretamente sobre o sentimento.

CONSEQÜÊNCIA DA PRÁTICA DO SUBTEXTO

Nas peças de Tchekhov o subtexto é tão importante quanto o texto. Ele concretiza pela manipulação do objeto a melancolia subjacente na frase pronunciada ou no silêncio que separa duas frases. Texto e subtexto são englobados num mesmo sentimento melancólico. Mas pode-se aplicar esse princípio mais além, criando um segundo texto subterrâneo ao primeiro. De início tomemos um exemplo simples. Vamos colhê-lo em Pierre Valde, continuador do "Sistema", na França. "Faz bom tempo", explica ele, nunca quer dizer "o tempo está bom", mas "eu te amo", ou "sou infeliz" ou qualquer outra coisa. Não se ilustram as palavras do texto. Ao pronunciar as palavras "o tempo está bom", o comediante pensa "eu te amo". Ao dizer "eu te odeio", pensa "quero fazer-te mal". Seu adestramento consiste em pensar uma frase e pronunciar outra. Representa um "meio" que dá um resultado ao público, nunca há identidade entre o meio e o resultado. Utilizemos uma comparação: o jogador de bilhar não segue um trajeto A-B para que sua bola A bata na bola B; carambola A no bordo em A' para que bata melhor em B; seu trajeto é pois A-A'-B. O texto segue uma linha reta A-B, o subtexto duas linhas quebradas ou mais, ou outra linha paralela. O subtexto muito elaborado, que se constrói paralelamente ao texto, pode ser tão extenso quanto o texto e totalmente arbitrário. Posso pensar "abracadabra" e dizer "não recebo ninguém". O essencial é dar a essa fala um tom desagradável, com o fito de tornar sensível a minha não-receptividade. Posso desenvolver uma ação paralela. Para dar a impressão de que ouço distraidamente meu interlocutor, durante a conversa conto para mim mesmo uma história e profiro minhas réplicas com um subtexto inteiramente mal adaptado ao texto. A distração ressalta de imediato.

O subtexto reforça tanto mais o texto quanto mais diferir dele. Produz uma entonação mais rica, mais variada ou propõe uma ambigüidade. Moldável à vontade, renova-se à vontade do comediante, impedindo-o de cansar-se de seu próprio texto. Ele alimenta a personagem. É o vetor da inflexão e o suporte da memorização. Na aplicação do processo stanislavskiano, o ator nunca decora o texto palavra por palavra, é repetindo os encadeamentos de seu subtexto, seguindo todo dia os mesmos meandros de seu itinerário interior, que desencadeia os sentimentos e que lhe acodem as palavras do texto[28].

Conseqüentemente, o subtexto, segredo sutil do comediante, é um obstáculo à análise rigorosa de sua interpretação. Nenhum ator substituto de igual talento será idêntico ao seu predecessor no papel, ainda que respeite os mesmos dados de direção.

EXAME CRÍTICO DO PROCESSO STANISLAVSKIANO

- Não é uma chave mágica universal, porém uma base de trabalho moldável, mutável.
- Esta base serviu sobretudo para formar os atores "tchekhovianos", aptos a produzir estados de alma e, por confissão do próprio Stanislavski, esse "Sistema" deve ser abordado através de Tchekhov ou servir de ponte para abordá-lo[29].
- O estilo de atuação stanislavskiano não nasceu do nada. Inspirou-se por sua vez nas teorias dos Meininger (disciplina), nos

---

[26] Nina Gourfinkel, exposto em seminário no CNRS, 1969.

[27] Nina Gourfinkel, "Le Travail de l'acteur sur le role" (vol. IV das *Oeuvres* de Stanislavski), em *Le Théâtre dans le monde*, Bruxelas, 1959, vol. VIII, nº I (*L'Acteur et Stanislavski*), pp. 10-22. Este método não foi aplicado por Stanislavski, ele o explicou em "Le Travail de l'acteur sur le role", publicado na URSS, em 1957, para *Otelo*, *O Inspetor Geral* e uma peça de Griboiedov.

[28] Notemos que, no tocante à memorização, L. Jouvet, numa técnica completamente diferente, não queria que o comediante soubesse de cor seu texto muito depressa, que se antecipasse à personagem, quer dizer, que, fixando demasiado cedo na memória, fixaria cedo demais suas inflexões, sem haver procurado todas as possibilidades.

[29] C. Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, cf. Christine Edwards, *op. cit.*, p. 77.

exemplos dos atores italianos Salvini e Rossi (naturalidade), nas idéias de Puschkin, Gógol e Ostrovski (sobriedade), nas convicções do co-diretor do Teatro de Arte de Moscou, Nemirovitch-Dantchenko (ética). Realizou o ideal de trabalho em conjunto e de ensaios mais numerosos, almejado pela Companhia de Teatro Puschkin, fundada em 1881 por Anna Brenko[30]. Ele mistura práticas empíricas de que temos testemunhos isolados: Talma estudando traje de época nos museus, Taillade aconselhando Gémier a procurar posturas para encontrar o sentimento interior, Lucien Guitry observando (a ponto de repreender-se) suas próprias emoções na vida real para reproduzi-las depois em cena, Fédotov improvisando o tema para interpretar Moliére, Gorki enaltecendo a improvisação.

- A formulação stanislavskiana: facilitar o reviver, ajudar o ator a provocar toda noite sem falta sua emoção verdadeira, talvez por associação com uma de suas emoções já vividas, apóia-se nas teorias de Ribot, de James, de Pavlov, aparece 25 anos depois que G. H. Lewes falou de memória emotiva[31]. De que emoção se trata? Parece que seja muitas vezes a tristeza, a dor, traduzindo-se por lágrimas. O ator identificado com a personagem chora e comunica ao público uma emoção que, por sua vez, o faz chorar. Isto implica um contexto de época e de temperamento nacional. Os russos têm a lágrima fácil e sua capacidade de "passar rapidamente do riso ao pranto" é espantosa. Vi Nathalie Nattier, aparentemente fora de qualquer contexto emocional, concentrar-se um minuto e chorar a pedido de um fotógrafo.
- Tende-se a pensar, hoje, que ao ator a quem Stanislavski se dirigia faltava imaginação e dom verdadeiro. Quanto a querer regularizar a afetividade cotidiana de um artista, torná-lo igual a si mesmo toda noite de modo certeiro, é uma quimera, a mecânica humana é essencialmente falível.
- Emocionar o público não é tanto o alvo procurado em nossos dias. Ficar emocionado para emocionar não é obrigatoriamente uma boa receita.
- Realizar um subtexto, executar ações físicas com objetos, pode excitar a vontade e a inteligência de um ator, mobilizar suas faculdades cerebrais e arriscar-se a mantê-las, afinal, na impossibilidade de atingir o estado de alma desejado. Tentando suscitar a emoção, pode-se formar somente um ator superconsciente, dotado de autoridade e sagacidade.
- Meyerhold censurou Stanislavski por animar demais os diálogos, que corriam o perigo de se tornarem enfadonhos; por fazer as personagens comerem, arrumarem a casa. O espectador se agarra a todos esses gestos e perde de vista o fio da peça – o que não impedirá o próprio Meyerhold de utilizar esse mesmo procedimento em seus espetáculos, como em *A Floresta*, de Ostrovski, em que os intérpretes comiam em cena, estendiam roupa branca e lavavam os pés.
- A minúcia, o polimento dos detalhes, acaba por atrapalhar a compreensão de conjunto. Um papel não passa de um mosaico de instantes estudados. O Teatro de Arte de Moscou foi censurado pela lentidão do ritmo, pelas entonações monótonas e cuidadas demais, pelos pormenores sempre repetidos de maneira uniforme, por um trabalho de ator mastigado de antemão[32].
- Nenhum ator formado pelo Sistema se destacou. Todos se fundiram no conjunto. Isso é bom para a coesão dos espetáculos, mas é inquietante em relação ao valor individual. Seriam todos atores medianos? Teriam sido sufocados? As noções de apreciação do público e da crítica teriam sido prisioneiras da antiga maneira de atuar? Stanislavski alegrava-se se na rua suas atrizes eram confundidas com professoras primárias. Mas lembremo-nos de que uma atriz francesa, como Clairon, comportava-se na rua de acordo com os papéis que representava, temendo aburguesar as heroínas da tragédia que interpretava, se ela mesma se aburguesasse.
- Stanislavski de início foi um encenador tirano. Mas à vista dos diferentes métodos aplicados pelas gerações seguintes, e após a Revolução Russa, modificou sua concepção e tornou-se o guia, o parteiro do ator-criador, apagou-se. A arte pela arte estava morta. Stanislavski logo se calou. Mas seu procedimento, transmitido a numerosos discípulos, emigrou em diferentes direções.

SEQÜÊNCIA DO SISTEMA

Mikhail Tchekhov, ator do Teatro de Arte e sobrinho do escritor, avesso à utilização da memória emotiva, da qual pessoalmente não tinha nenhuma necessidade, aperfeiçou o treinamento corporal com vistas às "ações físicas". Ensinou na Inglaterra e nos Estados Unidos o "método psicofísico do comediante".

---

30. Cf. C. Edwards, *op. cit.*, p. 21.

31. Théodule Ribot assinalou que alguns movimentos podiam engendrar na alma emoções correspondentes; encontra-se a mesma idéia em William James. I. P. Pavlov estudou o condicionamento dos reflexos. Foi Christine Edwards (*op. cit.*, p. 144) que lembrou a existência de G. H. Lewes, filósofo inglês que pertencia a uma família de atores.

32. A. Mguébrov, cf. N. Evreinoff, *op. cit.*, p. 322.

Lee Strasberg ensinou nos Estados Unidos (no Group Theatre e no Actors Studio), apelando para a memória emotiva e utilizando noções de psicanálise. Foi o que se chamou "O Método", para distingui-lo do "Sistema" de Stanislavski.

De Copeau a Vilar, todos os homens de teatro leram as teorias stanislavskianas. Cada um tentou pouco ou muito alguma aplicação ou tomou-as como ponto de partida para uma contestação. Dentro dos próprios estúdios do Teatro de Arte, onde assistentes convertidos a encenadores ensinavam o "Sistema", Stanislavski era objeto de controvérsia: Vakhtangov e Meyerhold reagiram vigorosamente contra o naturalismo. Voltaremos à questão um pouco mais à frente. Acerquemo-nos mais de perto do lado físico do procedimento stanislavskiano, acompanhando a aplicação feita por seu herdeiro mais direto: Mikhail Tchekhov, cujo nome foi americanizado para Michael Checov.

MIKHAIL TCHEKHOV

É preciso acreditar que a experiência dos mais velhos não serve muito aos outros. Desde o começo de nosso estudo, sublinhamos que no correr de gerações diferentes, em países diferentes, um mesmo obstáculo apresenta-se ao ator: dizer em vez de atuar. De Antoine a Copeau e Dullin, de Stanislavski a Vakhtangov e Meyerhold, repisa-se esse "alerta". Como uma hidra de mil cabeças, o impasse sempre renasce. Ainda em 1953, Yul Brynner escreveu:

> Em toda parte ensina-se a dicção perfeitamente, ensina-se a dar corretamente uma réplica, mas o elemento essencial do jogo dramático e o mais importante, que é a própria pessoa do comediante, deixa-se que a gente o descubra, com algumas regras muito vagas, com palavras sem nenhum suporte concreto[33].

Tudo isso em louvor a Mikhail Tchekhov, cuja obra sobre o método psicofísico Yul Brynner prefaciou.

Pela imaginação, pela simpatia, que é uma espécie de sexto sentido, o ator deve penetrar na mentalidade de sua personagem, de seu ambiente, de sua época; ele multiplica os exercícios de substituição para flexibilizar sua própria personalidade. Ele não precisa dar um espetáculo de si mesmo, a finalidade da arte é descobrir "novas facetas da vida e dos seres". O ator procura discernir, diminuir as diferenças existentes entre ele e a personagem, a fim de aproximar-se dela cada vez mais. Honestidade bem stanislavskiana. Entretanto, o que importa a Mikhail Tchekhov não é tanto a criação intelectual como a criação corporal. Para transmitir ao espectador a vida interior da personagem, sua psicologia profunda, é preciso que o corpo do ator se sensibilize com essa vida interior, que possa "assimilar estados psicológicos e penetrar neles até tornar-se progressivamente uma caixa de ressonância, uma espécie de emissor-receptor-amplificador de imagens, de sentimentos, de emoções, de impulsos de toda espécie[34]. Daí o método psicofísico que se baseia nos seguintes vocábulos: objetividade, atmosfera, irradiação, receptividade, corpo imaginário, gesto psicológico ou GP.

Alguns exercícios preliminares dão ao ator uma consciência de seu corpo, fazem-no encontrar no interior de seu peito o centro de onde parte o impulso que comanda os gestos. Com efeito, há um impulso, uma força que precede o movimento, que o prolonga, que lhe dá autoridade e, por isso mesmo, confere a quem o executa o que se chama *presença cênica*. Ter consciência dessa força, manejá-la desembaraçadamente, proporciona equilíbrio, segurança, e impede o medo (manifestação emotiva daquele que, em princípio, não está seguro de sua técnica). Cumpre ter consciência do próprio corpo no espaço circundante, moldar esse espaço com movimentos que criam formas, como o faria um escultor. O movimento deve ser limpo, acabado. O trabalho das mãos, dos dedos, facilitará a manipulação dos objetos. Mesmo que uma personagem seja desajeitada, o ator não o deve ser.

Quando tomou consciência da força que reside em seu corpo, e que Mikhail Tchekhov chama de *irradiação*, o ator deve projetá-la à sua volta e irradiar o sentido da beleza. Em cena, a feiúra nunca será expressa como tal, o sentido do belo a transporá em "idéia de feio". Ao sentido da forma e da beleza junta-se o *sentido de conjunto*. A criação de uma personagem deve ser concebida pelo ator como um todo e não como uma justaposição de detalhes. Diferentemente dos que proíbem o ator, ao representar o começo de uma peça, de assumir o ar de quem conhece antecipadamente o desfecho, Mikhail Tchekhov quer que o ator, desde a sua primeira entrada, tenha uma visão clara de suas últimas cenas.

O ator emite uma irradiação e, em troca, recebe a de seus parceiros, percebe todos os elementos da situação, é sensível à ambiência geral do cenário e da encenação. Essa refração contínua garante o aspecto vivo do jogo cênico. Além disso, há uma troca com os espectadores, daí por que M. Tchekhov aconselha, desde os primeiros exercícios, dividir mentalmente a superfície do local de trabalho em duas partes, imaginando que a segunda está reservada ao público; que o ator entre na primeira parte para começar a atuar; depois, que saia dela. É a sensação da presença do público que concretiza o início e o fim da ação desempenhada[35].

---

[33] Yul Brynner, Prefácio de *To the Actor, on the Technique of Acting*, de Michael Chekhov, New York, 1953. Publicado em francês sob o título *Etre Acteur, méthode psychophysique du comédien*, tradução de Elisabeth Janvier, com colaboração de Paul Savatier, Paris, Olivier Perrin, 1967, p. 10. Em nosso trabalho, conservamos para M. Tchekhov a mesma ortografia que a de seu tio Anton Tchekhov.

[34] Mikhail Tchekhov, *Etre acteur*, p. 20.

APELO ÀS IMAGENS. Vimos nas escolas anteriores que o ator recorria a raciocínios, a idéias abstratas, a esquemas mentais. M. Tchekhov pretende que o ator desenvolva em sua imaginação as representações em imagens e as projete. Não se "pensa" mais a personagem, "vemo-la" agir, do mesmo modo que um pintor ou um escultor tem dentro de si a visão plástica do que vai pôr na tela ou talhar na pedra. Assim, Michelangelo devia "ver" a força interior de Moisés que infundia vida aos músculos, às veias[36]. Sentindo nas profundezas de seu ser a vida da personagem, o ator experimentará, com toda a naturalidade, os sentimentos dela, sem necessidade de provocá-los artificialmente.

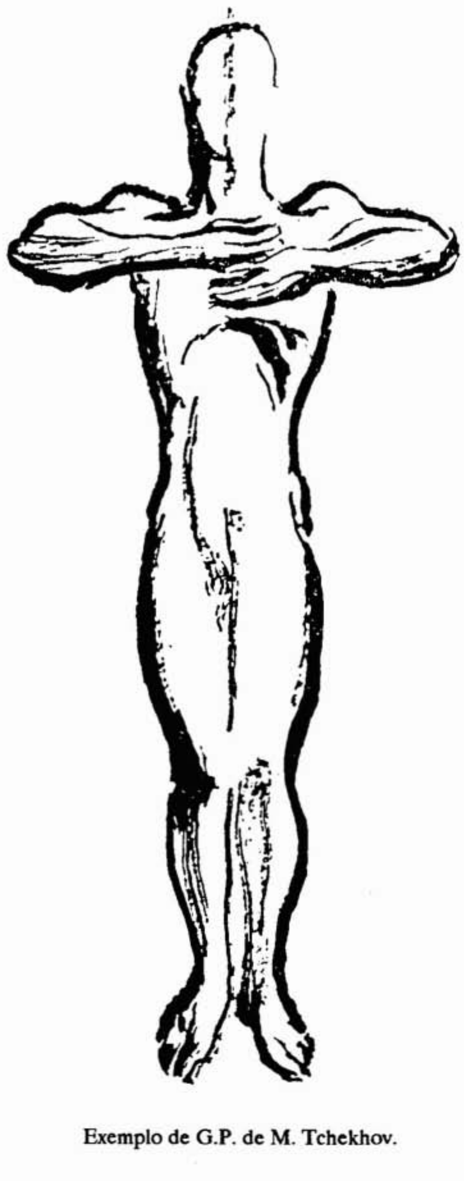
Não há, como em Stanislavski, recurso à memória emotiva para engendrar a emoção em cena. A memória é utilizada apenas nos exercícios destinados a multiplicar representações em imagens, desenvolver a imaginação a partir dessas representações, depois a fantasia toma precedência sobre a memória e o ator capacita-se a criar mentalmente personagens dotados de caráter, de história, de estados de alma; ele os constrói num devaneio consciente, assimila-os, faz coincidir com exatidão essa personagem imaginária com a sua execução cênica. O uso da experiência já obtida é inevitável: na vida pessoal, o ator acumula no subconsciente impressões e sentimentos, que formam um material com o qual vai alimentar a alma de sua personagem. Dito de outra maneira, a personagem beneficia-se da riqueza do passado do comediante, da qualidade de sua vida interior que lhe condiciona a personalidade artística.

IMPROVISAÇÃO. Ela é utilizada de tal forma que o papel inteiro é uma "improvisação permanente", a partir de um certo número de regras (texto, situação etc.). Na fase preparatória, M. Tchekhov organiza improvisações coletivas ou "trocas ininterruptas entre os parceiros" (o que difere das improvisações indivi-

---

[35] *Idem*, pp. 26, 34, 36, 38, 40.

[36] *Idem*, p. 48.



Exemplo de G.P. de M. Tchekhov.

duais de Dullin). O início e o fim da improvisação são prefixados para que o ator se habitue às regras; o tema é desenvolvido pelo grupo, sem palavras em demasia. É uma extensão de "O Estudo" de Stanislavski e de Vakhtangov, seqüência desenvolvida em torno de um tema simples.

O GESTO PSICOLÓGICO. Trata-se de engendrar o sentimento mediante uma ação física. Levanto um braço e o abaixo: ação simples. Efetuo o mesmo movimento com prudência: uma sensação psicofísica de prudência se introduz em meu braço. Essa prudência pode provocar um outro sentimento: nervosismo se estiver em perigo, ternura se tiver uma criança nos braços. O Gesto Psicológico ou GP estimula o sentimento. Num papel, é preciso encontrar o GP adequado, que "revela a personagem em sua totalidade, de modo condensado", que constitui sua espinha dorsal. O ator é o único juiz da adequação de seu GP. Não é um gosto cotidiano, mas um gesto-tipo, um arquétipo, a empenhar o corpo inteiro, a psicologia, a alma. O GP deve ser largo, poderoso, para reforçar a vontade, mas sem abusar da potência muscular. Deve manter a mesma força psicológica, quer para uma personagem fraca, quer para uma violenta. Deve ser executado segundo um ritmo próprio da personagem.

Exemplo de Exercício sobre GP

> A personagem fechada calmamente em si mesma. Encontre uma frase correspondente a essa atitude. Por exemplo: "Quero estar só!" Repita o gesto e a frase simultaneamente, até que as "intenções" de calma, dobrar-se sobre si mesmo, penetrem em sua psicologia e sua voz. Depois modifique levemente o GP. Se estiver com a cabeça levantada, por exemplo, incline-a devagar para frente e olhe nessa nova direção. Que mudança se operou em sua psicologia? Sentiu que uma leve mudança de insistência, de obstinação, se adicionou à intuição de calma? Repita várias vezes esse GP modificado, até que você consiga pronunciar sua frase perfeitamente em harmonia com essa nova mudança. Transforme de novo o gesto. Desta vez flexione levemente a perna direita, fazendo todo o peso do corpo recair sobre a perna esquerda. Agora, o GP toma uma aparência de submissão. Leve as mãos até o queixo. A impressão de submissão se acentuará e novas nuanças de fatalismo e solidão somar-se-ão a ela. Jogue a cabeça para trás e feche os olhos: você expressará dor e súplica [...][37].

Esse exercício desenvolve a sensibilidade ao gesto, o sentido de harmonia entre o corpo, a psicologia e a expressão verbal.

O PÚBLICO. O ator formula perguntas a si mesmo sobre aquilo que está proporcionando aos espectadores. Indaga se a peça que representa corresponde a uma necessidade, aos problemas contemporâneos. Às vezes são as reações do público que esclarecem o ator acerca das intenções mais profundas do autor. O *superobjetivo* da peça às vezes se impõe ao ator não durante os ensaios, porém depois de várias representações.

---

[37] *Idem*, p. 109.

Essas noções assinalam nítida evolução face ao período stanislavskiano. Mas isso não impede que o Sistema permaneça, independentemente de suas variantes, como uma base coerente, valendo ainda hoje para quem quiser promover a interpretação psicológica de uma personagem. Os "ismos" que estudaremos em nossa segunda parte não deixaram nenhum tipo de formação comparável ao ensinamento ou ao Sistema de Stanislavski. Foram movimentos efêmeros ou tentativas de reação profundas, mal percebidas ou pouco explícitas. Houve a enunciação de teorias concernentes à encenação e à concepção do teatro em geral, mas, até Brecht, nenhum painel duradouro de atuação chegou a ser proposto ao ator.

É importante assinalar que a formação francesa e o Sistema stanislavskiano, elaborado na Rússia de antes da Revolução, desenvolveram-se em compartimentos fechados, sem levar em conta o que então se passava no mundo. Vejamos agora outras tendências de atuação, que se integraram na evolução geral do século XX.

Diversas escolas levam à explosão *a dramaturgia*, assim como a pintura e a música. O fim do século XIX vira florescer o naturalismo; no século XX assume-se posição contrária, opõe-se à corrente naturalista o simbolismo; depois vêm o expressionismo, o futurismo, o surrealismo. Todos esses "ismos" tendem a modificar o jogo da atuação, mas é bem restrito o número de atores que deles participa.

Mergulhando de novo nas fontes teatrais (Antiguidade, Idade Média, *Commedia dell'Arte*, Século de Ouro, teatro elizabetano), os encenadores redescobrem também o Oriente.

Freud sacode as cadeias de nossos antigos raciocínios e sonda as profundezas do instinto.

O desenvolvimento do *maquinismo* propicia a mecanização da caixa teatral; vê-se novas técnicas sendo desenvolvidas: *rádio, cinema mudo e falado, televisão*.

Encenadores orquestram essas diferentes reviravoltas, assumem a preponderância sobre o autor, buscam um não-ator em lugar de um profissional, mais uma marionete do que um ator vivo.

As transformações da sociedade acabam com a arte pela arte. Assiste-se ao nascimento de um teatro social e político: *proletcult* na URSS, *agit-prop* na Alemanha. As relações psicológicas e espaciais entre atores e espectadores são subvertidas. As concepções de espaço cênico e de dramaturgia modificam-se inteiramente. Não há então *um* modo de atuação elaborada. À margem do estilo clássico esboçam-se pesquisas, tentativas que se destroem umas às outras e que só é possível descrever lembrando-se, cada vez, do contexto em que elas se situam.

II. OS FATORES DE EXPLOSÃO NO SÉCULO XX

6. Reações Contra o Naturalismo

O naturalismo se desenvolveu principalmente, já o lembramos, com os Meininger, na Alemanha, e Antoine, na França. Rompendo com um classicismo decadente, com um romantismo não menos decadente, com um melodrama às vezes degradante, foi celebrizado, por Emile Zola (*O Naturalismo no Teatro*, 1878) e aplicado por autores e atores do Théâtre-Libre. Cenários verdadeiros, vestuários verdadeiros, dicção natural, gestos cotidianos. Inspirando-se no romance, o teatro naturalista também hauriu um novo alimento no cinema nascente. Mais tarde, favorecido pelo desenvolvimento de uma televisão intimista, não parou de estender sua grande sombra sobre as tentativas de renovação poética. Esforço útil para desempoeirar, anular os conformismos a que se havia chegado, suscitou um gosto pelo realismo que paralisa alguns impulsos artísticos. O ator, forçado pelas exigências da atuação naturalista a pôr em dúvida a autenticidade de sua encarnação, acabou por contentar-se com o jogo autêntico e confundiu-o com a criação artística. Reproduzir a vida real como se ela fosse fotografada não poderia ser do agrado dos partidários da arte pela arte. Por isso pode-se considerar o teatro e as artes do século XX como uma reação incessante contra o naturalismo que renasce sem cessar. Muitos "ismos" travaram a mesma batalha: o teatral contra o verdadeiro, o poético contra o cotidiano, a transfiguração contra a fatia de vida. À medida que se ampliava o gosto pelo científico, pelo documentário, certo teatro rejeitava o documento bruto, remetendo-o a outras bases, e reclamava o direito à teatralidade.

O SIMBOLISMO

> *O teatro moderno perdeu-se pela exibição realista de sua encenação, que é contrária à arte pura.*
>
> RUSKIN

O naturalismo não se contentava em reproduzir a realidade.

Ele se comprazia com o efeito, com o abjeto, com o sórdido. Ao menos é do que o acusavam seus detratores. Albert-Lambert, ator da Comédie-Française, se indignava: "Querem nos reduzir à existência bestial, fornecer-nos provas, traços, documentos humanos; esse algo que está em nós, o instinto, a alma, o imaterial, essa essência superior, o ideal nos grita: não é verdade, é falsa verdade"[1].

Um teatro da alma, é o que preconizam Edouard Schuré, Camille Mouclair, Mallarmé, Edouard Dujardin em 1891-1892, sem saber exatamente como ele poderia realizar-se. Poeta, aedo, o autor de outrora, ainda que conservando o espírito poético, sabia ordenar um espetáculo. Compunha com vista à representação. Ele era "poeta dramático". Mas no fim do século XIX, os poetas que quiseram reagir contra a moda realista e reconquistar a cena comportaram-se como literatos, como estetas, querendo ignorar as contingências cênicas. Apaixonados pelo idealismo e pela especulação intelectual, sonharam com um teatro invisível, de poesia pura, em que a alma seria enaltecida e os corpos esquecidos. Para restabelecer a supremacia do espírito sobre a carne, o teatro simbolista retornou ao verbo puro. Reduzido ao papel de estátua falante, o ator precisou submeter-se aos imperativos da sobriedade gestual, a ponto até de não se mexer mais. Sua quase imobilidade, sua face congelada, sua dicção cantada ou salmodiada, deviam concorrer para dar uma imagem da Beleza. Harmonia e vida interior deviam prevalecer. O prestígio do inexplicável, o mistério da alma revelado em um silêncio, perseguiam os aspirantes a dramaturgos irritados com os excessos dos autores naturalistas e com a declamação exagerada dos atores da época.

Mallarmé gostaria de achar uma fórmula teatral à sua altura. Sonhava – relata Lugné-Poe[2] – com um teatro ao ar livre, com espectadores em uma balsa em movimento, com o palco na margem, em diversos lugares. Maeterlinck fugia das paixões violentas e dos gritos dos heróis de tragédia, da teatralidade dos atores e das grandes cenas do repertório. Não mais ações de arroubo, mas sim estados da alma, ambiências, uma atmosfera propícia à eclosão da beleza[3]. Poetas belgas e franceses lançam-se nessa tentativa de teatro simbolista: Henri de Régnier dá a encenar *A Guardiã* no Théâtre de l'Œuvre em 1894; Verhaeren e Catulle

---

[1] Albert-Lambert, *Le Théâtre classique, romantique et naturaliste*, conferência publicada em Rouen, Schneider Frerès, 1889, p. 49.

[2] Cf. Lugné-Poe, *La Parade I, Le Sot du tremplin*, Paris, Gallimard, 1930, p. 232.

[3] Maurice Maeterlinck, "Le Tragique quotidien", em *Le Trésor des humbles*, Mercure de France, 1896, pp. 179-201.

Mendès prosseguem com a tentativa esboçada, em 1894, pelo poeta belga Charles van Lerberghe com *Os Farejadores*: "O drama todo acontece no espírito do espectador que faz surgir na sua própria imaginação todas as lembranças de que *Os Farejadores* são, por assim dizer, o *leitmotiv* evocador"[4]. Todos os esforços dos autores precedentes para forjar um estilo adequado à cena ão negados pelos autores simbolistas: estes se lançam em intermináveis monólogos, não havendo nenhum temor quanto ao processo de repetição e elaboram um teatro estático sem história nem conflito (cf. *A Intrusa* ou *Os Cegos*, de Maeterlinck). O drama *A Senhora Morta*, de Rachilde, é um "drama cerebral", que se desenrola em algum lugar na vida e, depois, no cérebro agonizante de um homem. A disposição do espaço cênico não tem mais importância alguma. Para *A Moça de Mãos Decepadas*, Pierre Quillard afirma importar somente "a voz humana que vibra ao mesmo tempo na alma de vários ouvintes reunidos"; sem o engodo dos cenários[5], a palavra fará o cenário nascer no espírito dos espectadores. Paul Fort, que criou e dirigiu o Teatro de Arte de Paris, não temia dizer novamente, quarenta anos mais tarde: "O Teatro é a palavra. O cenário não existe. Quanto ao silêncio, ele vale somente por aquilo que o enquadra. É preciso falar e é preciso não ter medo de falar longamente"[6].

Os autores simbolistas, essencialmente poetas, não souberam aliar o teatro à poesia. O ator os irritava por sua corporalidade:

> O espectador, vendo homens materialmente representados e personagens que se exprimem quase na linguagem de seus contemporâneos, é tentado a perceber na cena um caso e um indivíduo, não a história eterna do homem[7].
>
> [...] alguma coisa de Hamlet morreu para nós no dia em que o vimos morrer no palco. O espectro de um ator o destronou[8].

Quanto a Paul Fort, o que interessa é oferecer audições de poemas antigos e modernos,

> que estarão para a declamação como os concertos *Colonne e Lamoureux* estão para a música, em que o intérprete não será de modo algum determinada personagem, porém uma voz, em que os meios pictóricos e musicais a acompanhar a obra poderão dar-lhe as qualidades de emoção e de estética que o ator nunca atinge[9].

---

[4] Cf. o programa de *Os Farejadores*, citado por Dorothy Knowles, *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934, p. 164.

[5] 1891, cf. Dossiê do Théâtre d'Art da Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel Rt. 3683, p. 18.

[6] Paul Fort, entrevista para Pierre Lagarde, *Comoedia*, 26 de janeiro de 1930.

[7] Albert Mockel, 1890, citado por Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 50.

[8] M. Maeterlinck, artigo de 1890, citado por Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 83.

[9] Paul Fort, 1892, cf. Dossiê do Théâtre d'Art, acima citado.

Lástima! Mesmo para dizer poemas, parece que os atores não tinham a delicadeza necessária. Deformados pelo hábito de interpretar o papel num contexto dramatizado, pareciam incapazes de limitar-se a sugerir a essência poética de um texto. Eis como Paul Léautaud, que não é gentil, julga a dicção dos membros da Comédie-Française, por ocasião de uma noitada poética em 1917:

> [Essas senhoras] declamam, nenhuma tem o senso de poesia. De um simples poema, de uma pura expressão da alma, de um devaneio apenas formulado por palavras, elas fazem uma peça em cinco atos, tantas são as ações que aí inserem, tantos são os movimentos, os gestos, os jogos fisionômicos. [Trata-se das senhoras Colonna Romano, Madeleine Roch, Louise Silvain, Jeanne Delvair, Segond-Weber, recitando poemas de Verhaeren][10].

Paul Léautaud executa também, asperamente, Edouard de Max, que mima a personagem do sineiro em um poema de A. Mercereau, e Charles Dullin (1923), por utilizar efeitos de ator e da melopéia nos poemas de Laforgue, Verlaine e Villon. Somente Marguerite Moreno obtém a sua graça: ela recita Baudelaire imóvel e sem explosão de voz. "As poucas comediantes que sabem dizer versos foram formadas por escritores e não por comediantes"[11], acrescenta ele.

Trate-se ou não de simbolismo, os poemas apresentam o mesmo tipo de problema a cada geração de comediantes. Atores, declamadores ou recitadores tropeçam em uma forma versificada difícil e que requer sensibilidade pessoal, atração pelo espiritual. Daí o entrave para interpretar o teatro simbolista, drama não feito para a representação ou poema para não ser dramatizado. Reduzindo o gesto e a expressão vocal, evitando os gritos e a manifestação exterior das paixões, imobilizou o ator. Este, raramente sustentado por uma vida interior intensa, salmodiou, murmurou obras que dificilmente ultrapassavam a ribalta. Para *A Guardiã*, de Henri Régnier, os atores deviam contentar-se em mimar as cenas atrás de uma gaze verde, enquanto o poema era recitado no poço da orquestra. Falando de *A Moça de Mãos Decepadas*, de Pierre Quillard, os críticos lamentavam que as vozes e as posturas masculinas fossem pesadas demais; teriam preferido uma interpretação unicamente feminina[12]. Sob a direção de Lugné-Poe no Théâtre de l'Œuvre, os atores adotam um tom monótono de melopéia: "Há um ronrom trágico, por que não haveria um ronrom simbólico?", diz um crítico belga. Eles têm um ar extasiado, visionário, alucinado, como seu diretor que foi apelidado de clérigo sonâmbulo. Com gesto raro, ar recolhido, Lugné-Poe representará também solenemente o teatro de Ibsen, ou *A Annabella* de John Ford adaptada por Maeterlinck. Francisque Sarcey deplorou "a singular idéia de Lugné-Poe e de Berthe Bady de nos representar essas cenas enraivecidas com as mãos juntas, olhos no céu, andar místico, passo lento, voz branca e monótona, como um santo e uma santa descidos de um afresco de Giotto"[13].

Na Rússia, Meyerhold também praticou a técnica da imobilidade quando montou *Irmã Beatriz* e *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Se diferencia, como Stanislavski para o teatro de Tchekhov, o diálogo exterior (as palavras) e o diálogo interior ("o único que a alma escuta", diz Maeterlinck), exige um mínimo de jogo exterior e um máximo de tensão interior. Um simples bater de cílios pode exprimir cólera. Tremidos na voz, choradeiras, são banidos. A palavra se torna um escalpelo. Demanda uma dicção limpa, uma escansão fria, uma calma aparente, às vezes um sorriso em uma passagem trágica, mas nos olhos, nos lábios, deve aflorar um frêmito místico. Nada de explosão de voz nem de mímica acentuada; Meyerhold envereda por uma técnica intimista, esperando colocar os atores mais perto do público, a fim de permitir-lhes maiores nuanças vocais. Desenvolve-lhes a musicalidade, a exemplo da de Vera Kommissarjevskaia:

> Havia em suas palavras a ressonância de uma espécie de um segundo diálogo interior, ela entreabria a porta de um outro mundo; unicamente por suas entonações, pelo tremor emocionante de sua voz, por seu fraseado profundamente musical, levava o espectador à mística e ela mesma, sem afetação e sem cálculo, tornava-se um símbolo[14].

Meyerhold restringe, refreia o temperamento ardente dessa atriz, fazendo-a interpretar Melisande segundo a técnica da imobilidade. A peça de Maeterlinck (*Peleas e Melisande*), cujos atores parisienses pareceram "concretos" demais (1893), na interpretação meyerholdiana, foi julgada um espetáculo aborrecido, lento demais, monótono demais (1907).

Além do mais, Meyerhold queria que as posturas fossem independentes das palavras: elas revelam ao espectador o diálogo interior, as relações existentes entre os interlocutores. Elemento

---

[10] Paul Léautaud, *Le Théâtre de Maurice Boissard*, Paris, Gallimard, 1958, tomo II, p. 26. Essa publicação em dois tomos reagrupa crônicas de P. Léautaud (*Mercure de France*, 1907-1921, *NRF*, 1921-1923 e 1939-1941, *Nouvelles litteraires*, 1923).

[11] Paul Léautaud, *Le Théâtre de Maurice Boissard*, pp. 79, 339, 80. Marguerite Moreno era esposa de Marcel Schwob.

[12] Cf. Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 115.

[13] *Le Temps*, 12 de novembro de 1894.

[14] Znosko Borovski, em N. Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, p. 362.

plástico e palavra devem ter cada qual seu ritmo próprio, que nem sempre coincidem. Mas seus atores, habituados em demasia a efetuar gestos convencionais, davam-se mal com essa prática do mesmo modo que experimentavam dificuldades para executar as poses inspiradas em afrescos de Pompéia, como desejava o encenador. O simbolismo foi somente uma primeira etapa na carreira de Meyerhold e serviu-lhe principalmente para experimentar um meio entre outros de opor-se ao naturalismo stanislavskiano, que acentuava os contornos precisos de uma personagem, em vez de deixar nela zonas de sombra, e oferecia muito pouco à imaginação do espectador, dando-lhe tudo. Stanislavski tentara uma incursão pelo simbolismo com *O Drama da Vida* de Knut Hamsun; o malogro do espetáculo o devolveu ao naturalismo.

EDWARD GORDON CRAIG

Edward Gordon Craig, ator, filho de atriz, procurou a vida inteira penetrar no cerne do mistério teatral. Sonhava com uma arte depurada e não cessou de vociferar contra os atores que levam o *métier* à degeneração. Denuncia a estirpe dos que, atraídos para o teatro, lhe voltam as costas quando constatam que ele não corresponde à sua busca quimérica da Beleza. Ocidentais, encontram eco satisfatório às suas preocupações idealistas somente nos testemunhos do Oriente. Decepcionados com o materialismo dos atores humanos, procuram uma compensação com as marionetes. E não podendo realizar suas concepções artísticas, retiram-se do circuito ativo para trabalhar em laboratório, fundar uma escola ou redigir ensaios teóricos. Fracassos do teatro simbolista, a não-realização de Craig em sua época, exílio de Copeau na Borgonha, refúgio de Baty junto às marionetes, parece que uma certa forma de idealismo – ou de fraqueza – corta as asas das duras arestas da cena.

No que diz respeito às idéias de Craig sobre o ator, cumpriria procurar seus traços difusos no conjunto de seus escritos; porém esse conjunto não é acessível[15]. Aliás, parece que Craig exprime suas idéias na maioria das vezes de modo negativo, reprovando nos atores medíocres sua mediocridade, sem lhes oferecer nenhum elemento concreto para evoluir. Efetua um considerável trabalho de historiador em *The Mask*[16], revelando formas do passado como a *commedia dell'arte*; gostaria de suscitar atores "criadores" sem encontrar a varinha mágica que propiciaria o nascimento dessa criação. O teatro de Shakespeare parece-lhe perfeito na leitura e sem necessidade de nenhuma representação cênica. (Entretanto, monta *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou quando Stanislavski o convida a realizar uma encenação lá – 1912 – e só tira daí insatisfação e amargura.) Embora tenha sido ator no começo da carreira, seu modo de expressar posteriormente suas idéias parece emanar de algum estranho a essa atividade. Escreve enquanto cenógrafo, renovador, encenador que realiza ou não as suas concepções, mas nunca enquanto ator: "Um dia, tive um branco. Este incidente matou o ator em mim [...] cobriu-me de indiferença" (para não enlouquecer, explica ele mais longamente), "parei de ser ator [...] tornei-me incapaz de atuar"[17]. Em sua época, suas idéias foram ignoradas ou mal compreendidas; se mais tarde houve quem nelas se inspirasse, aderindo à sua estética geral, foi no plano da encenação e do cenário, mas, ao que eu saiba, nenhum discípulo realizou como ator o jogo de desempenho sonhado por Craig. Além disso, como definir esse jogo a partir dos testemunhos contraditórios que ele nos dá?

Idéias Estéticas de Craig

Oposição formal ao realismo que fotografa a realidade, em vez de transmiti-la artisticamente e mostrar a feiúra que antes se costumava disfarçar. "O realismo é apenas exposição, a arte é revelação", escreve ele no programa de *Rosmersholm* em 1906. É preciso dar à luz não uma cópia da natureza, mas a revelação dos símbolos daquilo que a natureza contém. O ator deve apagar-se em benefício das idéias. Não é ele que deve se esforçar para parecer bem em um papel, mas deve nos mostrar "como cada coisa é bela"[18]. Além disso, o teatro não se destina a nos apresentar a imagem da vida e dos males daqui, deve "suscitar em nós a nostalgia do que não é deste mundo"[19]. Craig admira a arte egípcia da alta Antiguidade, a impassibilidade de suas esculturas. Deseja a serenidade dos sábios da Ásia ou da África, meditando no além e vivendo aqui num ritmo ralentado, pressagiando a calma da morte. À palavra vida, incessantemente glorificada pelos realistas, Craig opõe a palavra morte. Chega a dizer: "O mundo desconhecido da Imaginação é somente a morada da morte"[20]. Tem nostalgia de uma arte sacralizada que representava deuses e heróis, não homens. Considera que a primeira de todas as marionetes foi uma estatueta sagrada destinada a glorificar a Criação entre os hindus, que em seguida degenerou na imagem do homem. Gostaria de instaurar a volta dessa imagem sagrada à cena ocidental, sonha com uma supermarionete símbolo da Divindade, sonha em ressuscitar uma Cerimônia em louvor à Criação.

---

[15] O Fundo Craig ainda não é inteiramente consultável na Bibliothèque Nationale. Há documentos no Arsenal, mas não há neles indício algum.

[16] *The Mask*, editada em Florença, 1908-1915, 1918-1919, 1923-1929.

[17] E. G. Craig, janeiro de 1900, em *Ma Vie d'homme de théâtre*, Paris, Arthaud, 1962, tradução de Charles Chassé, p. 319.

[18] E. G. Craig, *L'Art de l'acteur*, manuscrito, 1897-1898.

[19] E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, NRF, 1920, p. 185.

Em tal contexto, o corpo do ator representa um elemento impuro. A exibição do corpo humano aborrece Craig; ele só admite uma criação artificialmente elaborada. Daí seu desejo de banir o ator em carne e osso e substituí-lo por uma construção "artística".

Há de fato três elementos no problema levantado por Craig: abolir o realismo, reagir contra a mediocridade de alguns atores e satisfazer fins metafísicos:

- Para explicar ao público que está apaixonado por Julieta, Romeu a beija: eis a tradução terra a terra de que Craig se queixa. O ator deve encontrar símbolos. Não deve propor a si mesmo como exemplo, exprimir-se, mas exprimir. Não deve reproduzir um fato real, porém indicá-lo.
- Craig admira os grandes atores: Kean, Irving, Grasso. Nada perdoa aos outros. Em Irving admira o jogo científico, muito inglês, que não trai as emoções; observa em suas fotografias uma máscara controlada, que não discerne as fraquezas da personagem. "É a transição entre a careta ridícula do rosto humano, tal qual o vimos no teatro durante os últimos séculos, e as máscaras que o substituirão num futuro próximo"[21]. Craig sonha com uma máscara para esconder as mímicas faciais com pretensão realista e afasta o ator de sua personalidade (medíocre)[22]. Se ele exige do ator um controle absoluto, correspondente à parte obrigatória de cálculo que deve intervir em toda arte, aceita que o italiano Grasso faça explodir sua paixão representando Otelo e que hipnotize os espectadores. Recusa a frieza e critica a fleuma dos intérpretes britânicos que reduzem a paixão "a um estado lógico [expresso] no tom neutro de um juiz ou de um matemático". Deseja que os atores de natureza vibrante enxotem de cena os atores "impassíveis e maciços". Entretanto, rejeita as manifestações teatrais comuns da paixão:

> O ator ideal [...] não saltaria de furor, nem faria tempestade alguma no papel de Otelo, não viraria os olhos, nem torceria as mãos para exprimir o ciúme. Desceria ao imo de sua alma e tentaria descobrir nele tudo o que ela encerra, depois voltando a outras regiões de seu espírito, forjaria aí alguns símbolos que, sem desnudar as paixões aos nossos olhos, nos fariam no entanto compreendê-las claramente[23].

Dito de outra forma, rejeita os clichês, a má teatralidade. Indo mais longe, Craig parece rejeitar o próprio ator: o homem não é mais o melhor suporte para expressar o pensamento do homem, é preciso substituí-lo por uma supermarionete. Essa declaração de guerra fez derramar muita tinta[24]. Stanislavski afirmou que Craig sentia grande prazer com o trabalho de bons atores e que se refugiava nessa idéia de supermarionete utópica por decepção. Seria uma marionete dotada de vida, de paixão, rigorosamente controlada e despida de egoísmo. "O comediante com fogo demais e egoísmo de menos"[25]. De fato, ele pensa em suscitar um superator e parece que o teatro clássico hindu corresponde bastante ao seu ideal: intérprete com técnica perfeitamente afiada, código dirigindo a expressão, espiritualidade.

O Trabalho sobre o Ator

No Teatro de Arte de Moscou, onde encenou *Hamlet*, as anotações das sessões de trabalho com Stanislavski provam que Craig não consegue encontrar o meio de transmitir suas idéias aos atores e de levá-los a realizá-las. Não utiliza a mesma linguagem. Para ele, um texto moderno só alcança seu sentido com o cenário, o movimento, o conjunto da encenação; o ator é apenas um elemento entre os outros e é difícil para ele fazê-lo trabalhar isoladamente.

A voz o aborrece: "Admiro mais o órgão, a flauta e o alaúde que a voz humana, como instrumento"[26]. O texto falado o aborrece: pede que na tirada de Hamlet ("Aparência? Ah, não senhora: realidade", ato I, cena 2), somente os dois primeiros e os dois últimos versos sejam considerados importantes e que o restante seja dito como música, perdendo-se o pensamento nos sons[27]. O texto escrito o aborrece: gostaria de efetuar a representação de *Hamlet* sem palavras. (O que seria reduzi-lo apenas ao tema, observa Stanislavski, encarregado de materializar a encenação sugerida por Craig.) Aspira a um teatro do silêncio, com, a rigor, três quartos de ação e somente um de palavras. O que lhe interessa é o movimento, a dinâmica interna da obra: "Uma peça pode ser uma coisa muda [...] pode ser representada por uma só pessoa [...] ou por alguém que mexe somente as mãos [...] ela pode compor-se de cenários, sem personagens"[28]. Assim, concebe um drama sem palavras: *A Escada*, interessando-se mais pela escada na qual se deslocam duas personagens do que por essas personagens normais. Aí está uma coisa capaz de desencorajar qualquer aluno que quisesse ter aulas com Craig. Além do mais, ele é misógino em suas concepções teatrais e prefere eliminar as mulheres de cena, por causa das intrigas que elas não param de suscitar e da frivolidade que demonstram em seu jogo interpretativo[29].

---

[20] E. G. Craig, "L'acteur et la surmarionnette", *De l'Art du théâtre*, Odette Lieutier, 1942, pp. 50-74.

[21] E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, 1942, p. 21.

[22] Cf. *The Mask*, vol. I, nº 1, março de 1908, p. 10, e *De l'Art du théâtre*, p. 21.

[23] E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, p. 185, p. 20.

[24] Craig voltou a este assunto ao prefaciar a reedição de *De l'Art du théâtre* em inglês, em 1925.

[25] E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, reed. 1942, prefácio, p. 10.

[26] *Idem*, p. 45.

[27] Cf. estenograma dos encontros Craig-Stanislavski para a preparação de *Hamlet*, em 1909, citado e comentado por Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, p. 174.

Às vezes tem-se a impressão de que Craig se amarra a si próprio. Quer arrancar o ator da tirania do autor dramático (quando este não é Shakespeare). O ator, afirma ele em duas ocasiões (1908 e 1917), deve ser livre, deve desenvolver seus próprios meios e deixar de ser uma simples marionete nas mãos do autor dramático. "Os grandes atores dispõem do poder de criar obras sem auxílio de ninguém [...] de proporcionar todas as nuanças de todas as alegrias, de todas as tristezas contidas na idéia de um encontro, de uma separação, com o gesto e a voz"[30]. Mas como encenador, ele está pronto a privar-se de atores porque eles não estão em condições de realizar o que espera deles, porque não é capaz de conduzi-los até onde gostaria de fazê-lo. Ora, conduzir um ator pela mão é ter consciência de sua natureza de homem, aceitar suas fraquezas, suas limitações terrenas. É agarrar sua realidade pelo pescoço e tentar sublimá-la numa transposição artística; Craig recusa o pressuposto humano e sonha com um material sublimado desde o início. No Teatro de Arte de Moscou sente-se desencorajado antes de começar, sua sede de espiritualidade desfaz-se claramente diante da necessidade de lógica e do prosaísmo dos atores stanislavskianos.

Craig pensa num teatro abstrato. Entretanto, fala do sopro lírico de Shakespeare, quer levar os atores a se perderem numa imaginação onipotente, a abandonarem-se a um êxtase que beira o transe e a loucura, a não ficarem presos pela reflexão: "Não é pensando que se pode ver o céu, a gente o vê, nós o percebemos através dos nossos sentidos [...] Sentido e alma em vez de cérebro, o meio mais elevado e não o mais baixo"[31]. O que é pois esse êxtase que ele não sabe explicar? Já era a sua proposta da supermarionete: um ator que fosse além da vida, cujo corpo estivesse em estado de êxtase... Há um fato sintomático que prova a cisão entre Craig e o ator. Por ocasião dos ensaios em Moscou, ele conversava com Stanislavski e seu assistente nas oficinas, explicava os mecanismos de seus biombos e fazia os figurinos mexerem-se nas maquetes, mas não tinha contato com os atores. "Ele trabalhava completamente isolado de nós [...] e se comportava como um conspirador", conta Khokhlov, intérprete de Horácio. Com Katchalov, que fazia Hamlet, fracassou totalmente. Suas indicações mal expressas incitaram o ator a ir precisamente na direção trágica que Craig não queria e "fecharam nele o caminho da alma". Desejando que Hamlet se sentisse alegre ao ir para a morte, que não se analisasse, que fosse impetuoso, patético, que deixasse o corpo à mercê do ritmo, chocou-se com a concepção de Katchalov: Hamlet é um cético, um acusador, um juiz[32].

Para reformar a arte do ator, as etapas que propõe são as seguintes: lutar contra o realismo instaurando um artificialismo consciente; ser teatral, tomar atitudes, entrar com majestade, declamar, vociferar, lançar olhares ferozes. Depois usar máscara, ter elocução artificial, estar transformado corporalmente, seguir um código de gestos convencionais. Depois disso a beleza deve chegar a desabrochar.

No fim da vida – seria influência da *Commedia dell'Arte* que estudou? – declara-se partidário de uma interpretação inteiramente diferente de suas concepções de outrora. Acha que é preciso inserir em *Hamlet* e nas peças sérias de Shakespeare canções alegres, danças endiabradas e traços cômicos, vê os atores "quase cantando [...] e quase sempre a ponto de dançar"[33]. Está atento, retrospectivamente, aos procedimentos dos comediantes ingleses que não esperaram por Stanislavski para encontrar ajuda na manipulação de objetos: Henry Irving, por exemplo, recomendava a

---

[28] E. G. Craig, *Le Théâtre en marche*, trad. Maurice Beerblock, Paris, Gallimard, 1964, p. 37. A obra original, *The Theatre Advancing*, apareceu em Londres, em 1921.

[29] *Idem*, p. 198.

[30] *Idem*, p. 195.

[31] *The Mask*, de 7 de maio de 1915, pp. 111-112 (reproduzindo "Adress to the Actor's of the Moscow Theatre", novembro de 1909).

[32] Cf. N. N. Tchuchkin, *Hamlet-Katchalov*, Moscou, 1966, tradução inédita de Claudine Amiard para os trechos das pp. 21-26 e 145.

[33] E. G. Craig, *Les Prétendants à la Couronne*, encenada em 1926, citada em *Aujourd'hui*, maio de 1958, nº 17, p. 8 (cf. J. Polieri).

Sam Johnson (representando Choppard em *O Correio de Lyon*) que brincasse febrilmente com o chapéu como meio de revelar os seus pensamentos secretos na cena do interrogatório; ou no caso de outro comediante que, balançando o monóculo na ponta de um cordão, desenvolvia com este recurso um verdadeiro comentário mudo[34].

No que concerne ao movimento, não gostava de Delsarte, ou pelo menos de seus discípulos, cujos espetáculos lhe pareciam "confeitos". Em sua escola de Florença, preocupou-se em estudar o movimento do corpo humano, mas nós não sabemos como. Seria interessante verificar a influência que pôde ter nesse domínio o seu encontro com Isadora Duncan.

A Escola de Craig em Florença

As poucas informações de que dispomos são insuficientes para julgar na medida exata a pedagogia craigniana[35]. Mais que de uma escola, trata-se de um laboratório experimental, em que não se tenta trabalhar uma cena ou montar uma determinada peça. A ambição é formar gente de teatro, apta a se especializar depois de se ter exercitado em várias disciplinas, e descobrir "cientificamente" os princípios gerais que permitiriam montar todos os gêneros de peças. Livre das obrigações de uma produção imediata, Craig quer, no entanto, procurar meios de encenar uma peça do modo "mais simples, mais econômico, mais eficaz, mais rápido". Quanto aos alunos, não tem nenhuma receita a transmitir-lhes, nenhum sistema preconcebido. Procura com eles, conhecendo os defeitos que quer combater, sem ter ainda os meios de remediá-los.

A escola compreende duas seções: os seniores e os juniores. Os seniores, em número de vinte, contam de vinte a quarenta anos. São artesãos do teatro, jovens músicos, pintores, arquitetos, eletricistas que são remunerados. Participam da pesquisa e é experimentando que encontram o que ensinam aos juniores. Seniores e juniores trabalham em estreita dependência de Craig.

Segundo o projeto (a escola foi fechada quase imediatamente tão logo eclodiu a guerra de 1914), os juniores, alunos pagantes, fariam um estágio de uma temporada, durante a qual trabalhariam a voz e o movimento em espaços cênicos equipados, restabelecendo a condição teatral; não se lhes ensina a representar; estudam ao mesmo tempo as outras disciplinas e depois passam por um exame eliminatório. Os que são admitidos a continuar durante dois anos podem então escolher uma especialização. Com os seniores, pesquisam "as formas elementares" do espetáculo e exercitam-se para realizar uma peça de ponta a ponta. Esse trabalho de três anos dá aos alunos mais uma prática do que uma teoria, e evita a separação arbitrária de um ensinamento fechado. Ginástica, dança, mímica, esgrima, flexibilizam o corpo; o aluno exercita a voz, mas também se inicia nos planos de cenários, na construção de maquetes, na direção, na iluminação, em todas as teorias teatrais do passado, na história da marionete e na sua manipulação. Essa associação seniores e juniores corresponde aos estúdios adjuntos, em outros países, a um teatro regular, onde os alunos trabalham com comediantes famosos, onde o encenador pode preparar uma geração de comediantes amoldados às suas idéias[36].

Mais que uma técnica eficaz do ator, Craig sugeriu sobretudo a necessidade de uma ética: cumpre renunciar à ambição pessoal, ao sucesso passageiro. "Seu objetivo não é se tornar um ator célebre, mas um artista do teatro [...] Se após cinco anos de palco [...] você tiver sucesso, considere-se perdido"[37]. É preciso dedicar a vida inteira à busca.

Em Florença, a disciplina exigida é rigorosa. Mais do que formar um aluno, inicialmente trata-se de pôr à prova sua perseverança, até em tarefas ingratas ou aparentemente fáceis. O aluno deve tentar resolver os problemas sem muita ajuda, contar consigo mesmo, manter sempre em dia seu diário escolar. Deve obedecer rigorosamente ao regulamento geral da Escola e cumprir tudo o que se lhe pede, sem quaisquer críticas. Não deve comentar o trabalho, que lá realiza, com terceiros, seja verbalmente, seja por escrito[38].

Esse rigor não impede Craig de querer desenvolver o espírito de observação e a invenção criadora dos alunos. Manda-os observar na cidade pessoas que eles evocam em seguida através da pantomima. Ajuda-os a descobrir o homem que há neles, mas "exige que ultrapassem a personalidade: Quanto menos um ator for ele mesmo, mais se torna um ser humano"[39]. Se o aluno se mostrar incapaz de exprimir com o rosto algo mais do que um dengo pessoal, sabe o que o espera: deverá usar uma máscara e é a imaginação do público que fará o resto, esperando o advento de um superator, de um verdadeiro Artista procurando a perfeição.

---

[34] E. G. Craig, *Ma Vie d'homme de théâtre*, p. 162.

[35] Pude consultar trechos de *The English Review*, outubro de 1911; *The Observer*, 23 de julho de 1911; *The Christian Science Monitor*, 27 de fevereiro de 1912; *Daily News and Leader*, 28 de março de 1913 e 26 de outubro de 1912; *The Daily Telegraph*, 27 de fevereiro de 1913; gentilmente cedidos por D. Bablet. A escola teve que fechar suas portas em 1914: era a guerra.

[36] Cf. os quatro Estúdios sucessivamente adicionados ao Teatro de Arte de Moscou ou aquele, mais próximo a nós, que foi criado por Peter Hall e Peter Brook no Aldwych Theatre.

[37] E. G. Craig, *De l'Art du théâtre*, p. 18.

[38] Cf. o regulamento da Escola, extraído de um documento pertencente a D. Bablet.

"O Artista morre por sua Arte", dizia Craig, no primeiro número de *The Mask*[40]. Ele o via consumir-se como uma fênix, criando, a partir de sua própria destruição, vida nova e beleza, com amor e paixão.

Craig esteve muito interessado no Oriente, como o comprovam suas conversas com Ananda Coomaraswamy e os artigos que publicou no *The Mask*. Nisso, filia-se a toda uma tendência européia que procura essa fonte de inspiração, mas ele foi um dos que melhor compreenderam a sua essência.

O ORIENTE

> *Se o ator ocidental puder tornar-se um dia aquilo que me disseram e que o ator oriental foi e ainda é, retiro o que disse em meu ensaio intitulado: "Do Ator e da Supermarionete"*[41].
>
> CRAIG

Descoberta e Nostalgia do Oriente nos Séculos XIX e XX

Periodicamente, a Europa esquece e redescobre as antigas formas de civilização da Índia, da China, do Japão. Os relatos de viajantes excitam a curiosidade dos amadores do exotismo. Colecionam-se porcelanas, cofrezinhos de laca, estampas de Hokusai, reúnem-se peças de museu, publicam-se livros de arte. Das japonesices de pacotilha às pesquisas eruditas, manifestações dessas terras estranhas e longínquas passam a ter interesse. De Claudel a Ezra Pound, poetas escrevem haicais segundo a métrica japonesa, de Odilon Redon a Matisse, pintores inspiram-se em formas e temas do Oriente. Olivier Messiaen integra a música modal da Índia em seus *Rechants* e em seu *Livre d'Orgue*.

---

[39] Cf. *The Daily Telegraph*, cit.

[40] *The Mask*, vol. I, nº 1, março de 1908, p. 13.

[41] E. G. Craig, *Le Théâtre en marche*, p. 69.

Quanto aos homens de teatro, sua curiosidade cristaliza-se nessas formas tão particulares de expressão quando descobrem uma tradução nova ou encontram artistas estrangeiros. A carreira diplomática de Claudel, as viagens de J.-L. Barrault, favorecem esse gênero de trocas, assim como a curiosidade pelas companhias estrangeiras: Dullin medita sobre o ator japonês, Mei Lan Fang influencia Eisenstein, Gérard Philipe vai assistir ao desempenho da Ópera de Pequim.

Claudel, em suas *Conversas*, recolhidas por Jean Amrouche, lembra-nos essa atração do fim do século XIX pelo Oriente:

> Minha irmã tinha uma admiração sem limites pelo Japão. Quanto a mim, mal havia olhado estampas ou livros japoneses e já me sentia muito atraído por esse país. – Tive contato com o teatro chinês pela primeira vez na exposição de 1889. Havia aí, nessa ocasião, atores anamitas que Claude Debussy também admirara muito. Quando estive na China, freqüentei bastante o teatro chinês[42].

De 1865 a 1895, a China e depois o Japão viraram moda na França, em pintura e literatura. As exposições internacionais de 1889 e 1900 revelam atores anamitas, japoneses. Sylvain Lévi publica um estudo sobre o teatro hindu (1890). Os textos de Zeami são descobertos. Ezra Pound e W. B. Yeats interessam-se pelo nô. E. G. Craig publica em *The Mask* artigos sobre teatro hindu, chinês e japonês (1912, 1913, 1914, 1923). Lugné-Poe, que montou *A Carruagem de Terra Cots* (1895), peça hindu atribuída a Sudraka, dedica vários artigos da revista *L'Oeuvre* ao teatro nipônico (1926). Meyerhold e Eisenstein viram com grande interesse o ator japonês Ichikawa Sadanji em excursão pela URSS (1928), Brecht assiste em Berlim às representações do artista chinês Mei Lan Fang (1928), Artaud descobre os bailarinos de Bali, na Exposição Colonial de Paris (1931). Todas as turnês internacionais de companhias hindus, chinesas, japonesas, que se sucederam até as recentes representações do Teatro das Nações (*Bharata Natyam*, nô, *kabuki*, *kathakali*, *bunraku*, *gagaku*), revelaram aos homens de teatro formas de espetáculo nas quais se inspiraram, quer os autores: *A Mulher e sua Sombra*, de Claudel; *O Círculo de Giz Caucasiano*, adaptado por Klabund, depois por Brecht; Brecht escreveu um *Lehrstück* (peça didática) a partir de um nô (*Aquele que diz sim, Aquele que diz não*); quer os coreógrafos americanos (como Glen Tetley); ou ainda os encenadores (Peter Brook, Living Theatre). As técnicas do teatro oriental parecem, no entanto, essencialmente diferentes das nossas.

---

[42] Paul Claudel, "Entretiens à la RTF con Jean Amrouche", publicados sob o título de *Mémoires improvisés*, Gallimard, 1954, pp. 119 e 149.

Noções Sumárias sobre o Intérprete do Teatro

NA ÍNDIA. R. Tagore trabalhou para a interpenetração das culturas do Oriente e do Ocidente. Pensava que a filosofia de seu país poderia ajudar os europeus a lutar contra o perigo da industrialização excessiva, do mecanicismo destruidor das personalidades. No plano artístico, criticava o teatro europeu por subordinar o ator ao autor e, sobretudo, por impor-lhe um jogo realista:

> O teatro deve ser uma espécie de dança, cujos ritmos de movimento correspondam aos ritmos dos versos. Nada mais grotesco do que ver no Ocidente versos regulares declamados com ritmos de gestos e movimentos realistas ou próximos da vida cotidiana[43].

Evidentemente há uma grande diferença entre nosso teatro e a refinada tradição de representação hindu, celebração em vapores de incenso, oferenda aos deuses, abandono de todo o ser a uma busca quase mística ao som de uma música propícia ao encantamento. A dança de Xiva, por exemplo, destina-se a facilitar a evolução no plano ético e espiritual, a fazer considerar sadiamente os bens materiais, a satisfazer os sentidos, a liberar-se do desejo. O intérprete de *Bharata Natyam* deve, ao executar sua dança, atingir um estado de abandono extático às formas cósmicas do ritmo e da melodia[44]. Ele sugere o cenário por gestos codificados. Seu corpo descreve a aurora ou a noite, as estações, o céu ou a montanha, o vento, evoca os animais. Não há realismo algum. O tema maior é a comunhão da alma com o Infinito.

Durante os oito anos de estudos, o ator de *kathakali* entrega-se cada dia, desde as quatro horas da manhã, a exercícios oculares (devendo terminá-los antes do amanhecer), que lhe darão extrema mobilidade da pupila. Exercita as sobrancelhas, as pálpebras, os lábios, e desenvolve passos em diferentes ritmos. Estuda oitocentos *mudras* (gestos imitativos, descritivos ou simbólicos, gestos de mãos sublinhados por movimentos de olhos). Durante as três ou quatro horas em que pinta sobre o rosto a maquilagem especial, que vai transformá-lo para a representação, o ator de *kathakali*, parecendo dormir, concentra-se, a fim de preparar sua transformação interior. Depois recolhe-se à sala de espera, ao pé da lamparina.

---

[43] Rabindranath Tagore, em *Inde*, de Romain Rolland, Paris, Albin Michel, 1960, p. 151.

[44] Cf. Programa do Teatro das Nações, temporada de 1959, espetáculo de *Bharata-Natyam*, pela Companhia Vyjayanthimala.

NA CHINA. O ator chinês (ao mesmo tempo cantor, dançarino, acrobata) trabalha pelo menos oito anos antes de representar. Também ele obedece a uma codificação simbólica. Cria seu cenário e seus acessórios por sugestão. Separar as mãos significa abrir uma porta, aproximá-las significa fechá-la. Se ele corre com as mãos sobre a cabeça, isto indica um grande aguaceiro. Se entrar em cena agitando um bastão enfeitado de pompons ou de fitas, quer dizer que é um cavalo. Para assinalar que está se apeando do cavalo, joga o bastão no chão[45].

Para interpretar sua personagem, ele deve respeitar o traje e a maquiagem tradicionais: uma maquiagem inexata prejudicaria sua reputação de ator. Sua entrada é precedida de um *leitmotiv* musical, que já indica o caráter da personagem e o estado de espírito em que se acha. Deve respeitar também os timbres vocais fixados, podendo intervir somente com nuanças pessoais. Diz-se que o célebre ator Mei Lan Fang (especialista em papéis femininos) possuía onze maneiras diferentes de interpretar uma mesma seqüência cantada, no entanto imutável[46]. A voz de falsete utilizada para certos papéis exige anos de trabalho.

Os movimentos são ritmados e estilizados com graça. Um mendigo usa vestimenta remendada, mas de seda. Os sinais são visíveis: o cantor guia os músicos prolongando a última palavra falada (para iniciar a música) ou a última palavra cantada (para sustá-la). Criados vestidos de preto atuam como maquinistas, intervindo visivelmente no palco durante a ação para ajudar as mudanças de costume ou trazer um acessório.

Toda a noção realista de espaço e tempo é abolida. Um jovem pode tornar-se um velho alguns segundos mais tarde, a verossimilhança não tem a menor importância. O ator chinês não se empenha em criar ilusão teatral. No começo da peça, adianta-se na direção do público, comunica qual é o seu nome e sua personagem, estabelecendo uma convenção entre ele, a personagem e o espectador. Se estiver mimando um combate nas trevas, ninguém se incomoda com o fato de a cena continuar iluminada[47].

NO JAPÃO. Zeami considera que, dos sete aos cinqüenta anos, o ator de nô tem sempre algo a aprender, tanto mais quanto muda de função à medida que evolui em idade. Ele deve conhecer as sete posições fundamentais do corpo e as cinco das mãos. O espectador já está iniciado no código gestual. Sabe que uma personagem que dá um passo para trás sente-se desanimada; que se ela dá um passo à frente é porque tomou uma decisão; que, para indicar choro, o ator levanta a mão e cobre duas vezes os olhos voltados para o chão; que a morte é consignada por um salto perigoso, executado no lugar e sem impulso[48]. O público conhece a linguagem do leque, substituto de qualquer acessório ou meio de exprimir um sentimento, um estado de alma.

---

[45] Cf. *L'Opéra de Pékin*, texto de Claude Roy, fotografias de Pic, comentários de R. Ruhlmann, Paris, Cercle d'Art, 1955, pp. 89-94; "Quelques précisions sur l'ancien théâtre classique chinois", reproduzido a partir de um capítulo da brochura editada pela revista *Paris-Pékin*.

[46] E. T. Kirby, *Total Theater*, coletânea de textos, New York, A. P. Dutton and Cº, 1969, p. 241: Sophia Delza, "The Classic Chinese Theatre".

[47] Cf. *Les Théâtres d'Asie*, estudos reunidos e apresentados por J. Jacquot, CNRS, 1961, notadamente o de Ma Hiao-tsiun sobre "O Teatro de Pequim".

O ator de nô não só não reproduz nenhum gesto da realidade, como faz surgir aos olhos dos espectadores o que não existe verdadeiramente: "Somente aquele que conhece a arte com os olhos do espírito pode atingir a substância", diz Zeami[49]. O nô é influenciado pelo zen-budismo: a Verdade não poderia ser comunicada pela palavra; depositada no coração de cada um, ela jorra na contemplação. O espectador deve ignorar o segredo da interpretação do ator: "É a ignorância, de parte dos espectadores, do [que seja] a flor, que faz a flor do ator". Na Europa ainda temos dificuldades, no meio do século XX, em dissuadir os iniciantes de imitar os efeitos exteriores em vez de criar dentro de si um estado interior. Ora, em 1420, Zeami ensinava:

> O que se vê com o espírito é a substância. O que se vê com os olhos, é o efeito segundo. Como conseqüência, o iniciante vê o efeito segundo e o imita. Isto aí é imitar desconhecendo a causa do efeito segundo. O efeito segundo é por definição inimitável.

O espírito que preside à expressão exterior não deve ser perceptível ao espectador, senão "seria como se se pudesse distinguir os fios de uma marionete"[50]. Fusão artística em que não se vê mais o detalhe do trabalho, o nô é pleno de solenidade religiosa. A música cria um universo sonoro de onde não é mais possível escapar. O texto é salmodiado segundo uma convenção, a palavra é proferida primeiro, o gesto que a traduz é executado em seguida, a parte superior do corpo fica imóvel, o movimento parte do quadril, os braços mexem pouco. Há contenção, cálculo na expressão corporal e não livre abandono. O corpo envolve-se apenas na proporção de sete décimos, os gestos não são executados até o fim, são acabados no pensamento. O nô, arte de sugestão, utiliza tão-somente uma mímica depurada. O ator não toca o adversário para atingi-lo, mas dá uma impressão de brutalidade mais forte do que se o atingisse realmente. A mais violenta das paixões se exprime através da beleza e da pureza. No momento extremo de um sentimento ou no final de uma dança (que não é um divertimento, porém um ponto culminante da representação), o ator imobiliza-se, dir-se-ia que congela, mas na verdade sua emoção é intensa. Não a transmite deixando-a explodir, mas contendo-a.

Em um nô, canta-se a ação que se passou outrora, ela é narrada. Há um perpétua dissociação. O coro é quem conta a história da personagem principal. Esta fica sentada, imóvel, sentindo uma emoção, mas sem deixá-la aparecer. Às vezes ela fala de si mesma na terceira pessoa, comentando seu próprio papel como se fosse testemunha.

O fato de estar mascarado condiciona a dicção do intérprete (a voz é abafada pela máscara) e condiciona seus gestos. (Privado da mímica facial, o ator vê-se, além do mais, estorvado em suas evoluções, porque as aberturas para os olhos são muito pequenas e ele mal pode enxergar.) Som e sentido de uma palavra associados produzem uma impressão complexa; uma palavra, com ressonância possante, comanda uma postura possante: o corpo, depois as mãos, depois os pés, executam as indicações contidas no texto e não as inovações de um encenador (quando no texto se trata de ver, olha-se; de ouvir, presta-se ouvido). Ademais, o comportamento do corpo é regido pela melodia e pela tonalidade do canto.

O ator de nô não teme a monotonia, nem a repetição melódica. Usa visivelmente a batida do pé para marcar um efeito ou chamar um criado, e jarros dispostos no assoalho aumentam a sonoridade desse chamado. A convenção substitui completamente o realismo. W. B. Yeats lembra a história do jovem japonês que queria representar o papel de velha no nô e seguia uma velha na rua para observá-la. A mulher lhe disse que ele não devia "observar a vida, nem maquilar-se, nem adotar voz trêmula, mas sugerir uma mulher idosa servindo-se do que tivesse encontrado no coração"[51]. Um dos atores de nô (o xite) representa um morto, um fantasma que narra sua vida. Ele não se empenha em identificar-se com a personagem, distancia-se dela. Quando representa o papel de mulher, não procura feminizar a voz, conserva as notas graves e masculinas. O importante, para ele, é comunicar o sentimento. Ele não encarna, narra a ação de um drama poético. Em algumas companhias, a distribuição de papéis de um mesmo espetáculo é permutada a cada noite, nenhum ator detém o monopólio de um deles (mas somente alguns grandes intérpretes podem representar certos papéis excepcionalmente difíceis).

---

[48] 48. Cf. Noël Peri, *Etudes sur le nô*, drama lírico japonês, Tóquio, Maison Franco-japonaise, 1944, p. 54.

[49] 49. Zeami, *La Tradition Secrète du nô*, trad. René Sieffert, Paris, Gallimard, 1960, p. 148.

[50] 50. *Idem*, pp. 109, 148, 131.

[51] 51. Cf. William Butler Yeats, *Essays and Controversies*, tradução de um trecho de Claude Clergé, em *Plaquette* do Teatro das Nações, temporada de 1969, p. 88.

Divisão de um Papel entre Vários Intérpretes

No *kathakali* hindu, o texto é cantado por músicos e o sentido é dado, em gestos, pelos atores-dançarinos. No *bunraku* japonês, em que manipuladores fazem grandes bonecos evoluírem, o xamisen exprime a emoção através de sons, o joruri diz o texto de maneira expressiva, os manipuladores imprimem aos bonecos movimentos motivados. Não há um único intérprete que encarne um papel e que se exprima por meio da palavra e do gesto, mas o que se dá é um desmembramento em três grupos, uma dissociação da personagem, que, tão logo é rompida, modifica-se misteriosamente e retoma sua unidade na imaginação do espectador.

Manipulador impassível ou boneco manipulado, ator de nô hierático sobre patins, executando mais ou menos lentamente um mínimo de movimentos conscientes, eis talvez a concretização dessa supermarionete com que Craig sonhava.

Entretanto, é preciso compreender que o ator de nô considera a representação uma cerimônia; que ele medita na sala do espelho antes de entrar em cena; que o assoalho do palco é lavado antes da representação, a fim de ser purificado; que atores e espectadores ainda estão unidos no respeito a uma mesma crença; que aceitam prolongar uma fórmula refinada de teatro de pátio. E outras tantas considerações perfeitamente estranhas à Europa de hoje. Mas isto não impediu tomadas de consciência, tentativas de imitar o comediante ocidental ou inspirar-se nele, na representação teatral ou na evolução das técnicas de atuação.

Esforços de Recuperação das Idéias do Oriente pelos Europeus

O que é que um conhecimento melhor do Oriente pode trazer ao ator ocidental? Em que pode ajudá-lo?

Em primeiro lugar, prova-lhe que existem outras formas de expressão, afora o naturalismo grosseiro que desagradava tanto a Craig ou Baty; que um intérprete não é somente um ator que fala, porém um ator-cantor-dançarino aperfeiçoado. Esse conhecimento lhe dá o exemplo irrefutável de uma simbologia que vem sendo provada durante séculos, de um código transmissível e compreensível por iniciados. Demonstra que a espiritualidade eleva a arte. Oferece-lhe uma fonte de inspiração se souber captar o seu espírito e não imitá-la ao pé da letra. Se o sentido do sagrado nos escapa, podemos todavia tomar como exemplo a austeridade do treinamento dos antigos atores hindus, chineses ou japoneses, a longa duração de sua aprendizagem, sua concentração em cena. Enfim, esse conhecimento permitirá ao ator ocidental apreender as intenções de um encenador que deseje utilizar uma técnica ou um detalhe de interpretação inspirado no teatro do Oriente.

Em 1929, Claudel, em *O Drama e a Música*, explica que compreendeu, no Japão, o que era a música dramática. Em *O Sapato de Cetim*, terminada em 1924, ele pede que os maquinistas ou os atores tragam a descoberto os acessórios para a cena, rompendo com o ilusionismo em voga no palco europeu[52]; Claudel quer que caiba ao ator conferir a um acessório qualquer a qualidade de objeto poético. Indo nessa direção, J.-L. Barrault, em sua montagem de *O Sapato de Cetim* no Palais-Royal, em 1958, realizou o "cenário" de uma cerca-viva fazendo entrar e imobilizar-se meia dúzia de moças com malhas escuras, enfeitadas de folhagem. Claudel seduz o próprio ator com o hieratismo oriental, recomenda evitar os movimentos bruscos e as caretas[53].

Na Irlanda, W. B. Yeats estuda o nô e as danças com atores japoneses (1916). Encontra analogias com as lendas irlandesas, um eco para suas preocupações espirituais, para sua busca poética do além. Escreveu quatro *Peças para Dançarinos* inspiradas no nô, uma das quais aliás será traduzida e representada no Japão[54]. As personagens apresentam-se mascaradas: para Yeats, a máscara é uma obra de arte que substitui o rosto vulgar do ator. A música e a dança têm um papel importante no drama. Alhures, o orientalismo assume um aspecto mais espetacular. Jacques Rouché monta no Teatro das Artes, em 1911, *Chagrin dans le Palais de Han* (música de Grovlez e figurinos de R. Piot). Em 1912, Cocteau dá aos Ballets Diaghilev *O Deus Azul*, com música de

---

[52] P. Claudel, Prefácio de *Le Soulier de Satin*, Paris, Gallimard, reeditado em 1948, p. 11.

[53] P. Claudel, "Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames", *L'Oeuvre*, boletim nº 9, outubro-dezembro de 1912, pp. 162-163.

[54] W. B. Yeats, *At the Hawk's Well*, representada no Japão entre 1949 e 1952. J. Jacquot assinala em *Les Théâtres d'Asie* (p. 275) que Yeats, depois de haver tomado conhecimento do nô nas traduções de Arthur Waley e de Ernest Fenollosa, trabalhou com o jovem japonês Michio Ito que veio a Londres.

Reynaldo Hahn; para os figurinos e coreografia, Bakst e Fokin inspiram-se em esculturas hindus e bailarinos siameses que Fokin viu na Rússia. Porém a tentativa de René Daumal é mais profunda, empenhando-se em conhecer o pensamento hindu desde 1924, traduzindo, entre outros textos sânscritos, o *Natya Sastra* e o *Rig Veda*, participando de exercícios de Hata Yoga e de Dhyana e dirigindo sua própria reflexão para uma meditação semelhante à dos sábios da Índia[55].

Num escalão mais modesto, Stanislavski, Vakhtangov e Meyerhold foram atraídos pelos problemas de respiração:

> [Os hindus] crêem na existência de uma forma de energia vital que chamam o Prana. É ela que anima nosso corpo. Segundo seu sistema, o centro do Prana é o plexo solar. Além do cérebro, geralmente considerado como o centro nervoso e psíquico do homem, temos um outro centro, situado perto do coração, no plexo solar [...] O centro cerebral parece ser a morada do intelecto consciente e o centro nervoso do plexo solar a morada da vida afetiva[56].

Vakhtangov se interessa pela filosofia tibetana e por ioga, que emprega em seu ensinamento. Meyerhold pensa em perguntar "a um hindu experimentado o que ele sabia sobre a arte de respirar" e, como exercícios em seu Estúdio de 1916, pretendeu aplicar os procedimentos da convenção ao drama hindu de Kalidasa. Meyerhold aproveita também, do Oriente, o simbolismo do cenário japonês: "Os japoneses desenham apenas um ramo florido e ele contém toda a primavera", e a utilização visível de contra-regras ou *kurombo*, vestidos de preto, pontos, camareiras, maquinistas e iluminadores à vista[57].

Brecht, por sua vez, vai inspirar-se na técnica do comediante chinês, e, de maneira geral, a influência do Oriente no teatro contemporâneo tornar-se-á cada vez mais acentuada.

As visitas cada vez mais numerosas de companhias teatrais de nô, *kabuki*, *kathakali*, *bharata-natyam* e da Ópera de Pequim familiarizarão criadores e espectadores ocidentais com essa arte.

---

[55] 55. Cf. Jean Biès, *René Daumal*, Paris, Seghers, 1967, p. 74. Daumal trabalhou de 1934 a 1939 com Mme de Salzmann.

[56] 56. C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p. 179. Pode-se comparar isso com o que diz Emile Dars em *A Expressão Cênica* (p. 40): "A Prânâyâmah da ioga é um excelente regulador da respiração tendendo a atingir os ritmos biológicos e psicológicos".

[57] 57. V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, pp. 124-127, 79, 83. Meyerhold estudou japonês na Universidade de Moscou. Teve oportunidade de assistir a companhias chinesas em excursão pela Rússia Meridional. Ele utilizou repetidas vezes o princípio dos criados de cena visíveis, notadamente em *Don Juan* de Molière.

Bailarinos como Glen Tetley, professores como Moshe Feldenkrais, animadores como Peter Brook, referir-se-ão ao T'ai Chi Chuan, filosofia chinesa do movimento que remonta ao século V a.C. e da qual nos foram transmitidos certos exercícios datados aproximadamente do século XIII de nossa era[58]. Interação entre o espírito e o corpo, alternância de tensão e descontração análoga ao fluxo e refluxo de uma onda, consciência das relações do corpo e do espaço, desenvolvimento da concentração mental, da resistência física, da calma psíquica. Tais são as características do T'ai Chi Chuan, obtidas graças a uma série de cem movimentos lentos e curvilíneos, dos quais um puxa o outro sem descontinuidade, durante 25 minutos, pondo em jogo e sem cansaço todas as partes do corpo, todas as faculdades. No treinamento de Grotowski reencontraremos uma pesquisa análoga, a fim de aliar corpo e espírito, um cuidado de recriar uma filosofia para o homem ocidental.

O EXPRESSIONISMO

É uma outra forma de reação contra o naturalismo.

Em um mundo em mutação, sacudido por convulsões sociais, posto à prova pela guerra, o expressionismo não foi, a bem dizer, uma escola, um movimento literário ou artístico, mas a atitude, o comportamento de uma geração, principalmente na Alemanha. Conforme as obras, ele pode ser ou acentuado ou difuso e, às vezes, mesclado com outras tendências. Preparado na Suécia (Strindberg) e na Noruega (o quadro *O Grito* do pintor Munch), acentuado na Alemanha (pintura, música, teatro), propagou-se por outros países cujas condições e a herança cultural eram algo diferente. Há vários gêneros de peças expressionistas e algumas, por outro lado, se assemelham às peças não expressionistas do mesmo período.

O expressionismo rejeita o naturalismo e afirma a supremacia da vida da alma. Surgido nas obras por volta de 1907, explodiu na encenação durante e logo após a Primeira Guerra Mundial. Obras de ruptura, de protesto, de grito. A guerra fratricida, a crise econômica que a sucedeu, gerando desespero e revolta. É o fim do mundo? É preciso mudar o homem, preparar um novo homem. Tomada de consciência, rebelião, proposta. O autor de certas peças expressionistas analisa-se, confessa-se num drama autobiográfico, em que o herói principal o representa. Esse herói não tem nome, chama-se o Desconhecido (como em *O Caminho de Damasco*, de Strindberg, peça pré-expressionista), ou Aquele que não tem nome ou Ninguém. Cometeu um erro que ignora, é acossado por demônios, por um deus vingativo, ou então é perseguido pela sociedade. Sente necessidade de expiação, de purificação interior, de auto-sacrifício ou, ao contrário, sua agressividade se desenvolve. Rompe com a sociedade que o oprime, recusa-se a manter a ligação com a família, a observar as regras da moral, do dever. Niilista e até anarquista, é individualista em primeiro lugar, quer trazer à luz o que sente intuitivamente nas profundezas de seu próprio ser. O mundo é ele, ele o projeta em visões oníricas. O dramaturgo expressionista haure em si mesmo seus temas e exterioriza seus fantasmas. A natureza, a realidade, só existem através da visão pessoal que ele tem dela, e esta visão nasce do horror à guerra, da revolta contra uma civilização mecanizada, em uma época de convulsões sociais que prefiguram as grandes catástrofes. Do passado, nada mais vale. Rejeitam-se as leis do antigo teatro, recusa-se a verossimilhança. Não há mais continuidade, progressão na ação. Estados de alma se sucedem, tendem a revelar a substância do drama, seu núcleo. Uma tensão paroxística sustém essas breves seqüências em que o diálogo tem pouca participação ou consiste em monólogos justapostos. Certamente, para Georg Kaiser, escrever é ainda “conduzir um pensamento até a sua conclusão, resolver um problema de geometria”. Mas na peça *Simultaneamente*, o drama acontece nos entreatos, realiza-se “além do mundo sensível, o palco é apenas a tela onde se inscrevem as potencialidades”[59].

---

[58] 58. Cf. *Drama Review*, t. 53, março de 1972: Sophia Delza: "T'ai Chi Chuan", pp. 28-38.

Em conflito com o Pai, a Mãe, a Mulher, o herói exprime-se em alta voz, em meio a personagens secundárias que representam seus pensamentos, suas alucinações. Evolui em meio a um pesadelo que o sufoca, ele se debate, querendo mostrar sua angústia. O texto pode reduzir-se a frases curtas, a algumas palavras. Artigos e pronomes pessoais desaparecem. É o que se chamou o estilo telegráfico. A pontuação se multiplica: pontos de exclamação, de interrogação, reticências, traindo angústia e veemência, sustando o drama, visando criar um teatro das profundezas. A peça inteira de Rolf Lauckner (*Schrei aus der straBe, O Grito na Rua,* 1922) foi escrita com reticências. Em Kaiser e Hasenclever também há numerosas “pausas”.

Paul Kornfeld analisa o Bem e o Mal e procura captar a essência superior do homem, no qual predominam as forças da alma. É a noção do homem “extático”, segundo Felix Emmel, a tomada de consciência das correntes místicas que ligam o homem à humanidade[60]. Barlach anuncia ao século um homem novo, Yan Goll quer tornar-se novamente “criança”, da dor de estar no mundo nasce uma tentativa de sublimação. Mas essa tentativa é estridente. Passa pela blasfêmia, pela sede de assassínio, pela zombaria exacerbada. Enquanto isso, algumas peças expressionistas são orientadas para a peça-programa, para a cena-tribuna, onde se incita o espectador à ação revolucionária (cf. Ernest Toller, *Die Wandlung, A Transformação*, 1918), a anunciar o teatro político de Piscator e Brecht.

A Interpretação das Peças Expressionistas

Quando tais peças tomam a forma de um sonho desperto dramatizado, o ator deve tornar visível o invisível. A interpretação baseada outrora na psicologia dissecava o homem de maneira anatômica. Trata-se, no expressionismo, de mostrar a essência humana: o espírito, a alma. A uma encenação que organiza o espaço e uma encenação “humana”, acrescenta-se uma encenação “espiritual”[61]. Cumpre revelar o homem em seu aspecto mais elevado, no estado original e puro, extático, animado por uma loucura santa. Volta às origens primitivas, com expressão forte de sentimentos violentos, domínio do espírito sobre a matéria, espiritualidade, transe extático, essas exigências vagas não poderiam condicionar uma técnica de ator. Os autores expressionistas sonham com um ator novo, um espectador novo e deixam aos encenadores o cuidado da realização. Hoje, fora alguma iconografia, os testemunhos que nos restam para avaliar o tipo de representação expressionista são intenções teóricas não realizadas, quando não irrealizáveis, descrições do jogo interpretativo, matizadas de expressionismo, porém maculadas por outras técnicas, ou carregando o seu jogo sobre a personalidade. (Devemos também levar em conta o fato de que alguns encenadores montaram de maneira expressionista peças que não o eram.) Nem essas intenções teóricas, nem esses retratos feitos de fora, nos informam de forma satisfatória. Do mesmo modo, não podemos confiar demais no cinema expressionista, mudo, rodado com uma velocidade de exposição diferente da nossa, e onde o jogo do ator é infletido devido ao próprio modo de filmagem e montagem cinematográfica; além do mais, a mímica – único meio de expressão do ator neste contexto – tende a ser aí hipertrofiada. Assim, teremos de nos contentar com o apontamento do maior número possível de indicações de atuação consideradas expressionistas na época e ver se elas são significativas para o ator e coerentes.

---

[59] Benoist-Méchin, “Essai sur Georg Kaiser”, *L'Œuvre*, março de 1924, p. X. A citação de Georg Kaiser foi extraída de Walter H. Sokel, *An Anthology of German Expressionist Drama*, New York, 1963, Doubleday Anchor Original, Prefácio, p. XVIII.

[60] Cf. sua obra *Das Ekstatische Theater*, Prien-an-Chiemsee, Kampmann et Schnabel, 1924.

[61] Cf. Otto Falckenberg, citado em Richard Weichert, “Regisseur und Darsteller”, *Deutsche Bühne*, 1º vol., Frankfurt-am-Main, Rütten und Loening (1919), p. 373.

O êxtase e o transe extático não nos parecem constituir dados claros. Esse transe, volta às fontes religiosas primitivas, é "controlado" em cena. Como é que ele nasce no ator? Que eu saiba, ninguém o explica[62]. A palavra paroxismo aparece com freqüência. Frank Wedekind, autor-ator pré-expressionista, era "cruel como o haraquiri" e misturava furor, ironia, desprezo. Ele se despedaçava, se lacerava[63]. Influenciou Werner Kraus (que representara com ele). Kraus, por sua vez, influenciou outros atores, mas não considerava a si próprio expressionista! Era a sua atuação paroxística e sem nuança que Wedekind havia apreciado. Lotte Eisner acha que não houve mais do que quatro atores com desempenho puramente expressionista: Werner Kraus, Conrad Weidt, Alexander Granach, Max Schreck[64], mas ela fala de atores em geral ou somente de atores de cinema?

Transe extático, paroxismo, parecem-nos estados que se atingem a partir de um sentimento fortemente experimentado. Ora, parece que o ator deste teatro expressionista subjetivo não expressa seu eu pessoal e não encarna totalmente a personagem. Ele mostra, violentamente, desvenda, intensamente, no entanto não se compromete. Segundo o diretor Richard Weichert, o ator representa um papel, não o revive[65]. Segundo o autor Paul Korn feld, é preciso dar a compreender que alguém morre e não mostrar como ele morre[66]. Aliás, num drama com episódios relativamente curtos, o ator não tem tempo de experimentar verdadeiramente os tormentos de sua personagem. Ele constrói uma sucessão artificial de momentos: fabrica uma entonação, uma postura. Passa bruscamente de um tom de voz a outro, de uma postura contorcida em um sentido a uma postura contorcida em outro sentido. Como o pintor expressionista, ele recompõe artificialmente as linhas. O que o impede de cair na caricatura e no Grand Guignol, é o tônus que sustenta constantemente o jogo e a espiritualidade, noção imprecisa que deve elevar o ator acima da vulgaridade. Não há declamatória exterior, mas o intérprete "eletriza" seu público. "Possuído por uma força que emana do mais profundo de seu ser, o ator desencadeia uma série de comoções", diz Karl Heinz Martin. Não se trata de desenhar um papel, de se disfarçar em uma personagem, porém de viver a aventura da peça, de senti-la com todos os sentidos, de construir em si um universo e a partir desse material, dessa vivência fabricada, o ator mostra todos os aspectos de sua alma multiforme, desse mundo criado nele. Ele o retranscreve com paixão, indo até o limite do tangível, orientando-se para a abstração[67].

É possível aproximar da palavra expressionismo as noções de excitação, de explosão, de contraste, de concentração, de concisão e de depuração. Tudo isso com um sentido impudico do parto. Felix Emmel, para definir o ator extático em face das técnicas anteriores, fala de um ator de sangue, por oposição ao precedente ator de nervos. O ator de nervos seria aquele que faz uma imitação periférica da personagem; o ator de sangue se metamorfosearia no interior, dando seu sangue e sua alma à personagem para alçá-la ao tipo. Essa distinção não é nada esclarecedora. Ela tenderia a provar que, para a representação expressionista, é preciso antes possuir um temperamento de monstro sagrado, fora do comum. Segundo Herbert Ihering[68], Werner Kraus às vezes só representava a si mesmo, seu papel era para ele apenas uma seqüência de monólogos e não uma troca com os parceiros. (Mas será que Ihering estabelece muita diferença entre o jogo do ator e a fatura da obra expressionista em que as personagens não se dão forçosamente réplicas?) Distanciado de um realismo banal e estreito, o intérprete expressionista deve ser original, dotado de imaginação criadora, dispor de sólida energia vital, de meios poderosos. Nem a observação da vida real, nem a utilização de suas experiências pessoais, nem sua inteligência devem servir-lhe de-

---

[62] Strindberg dizia por volta de 1887: "O ator fica em transe e, servindo de médium, transmite ao público a sugestão do poeta". Cf. M. Gravier: *Strindberg et le Théâtre moderne* (I: "L'Allemagne"), IAC, 1949, p. 162.

[63] Em *Phoebus*, 1914, citado por Bernard Ohier em seu documento em alemão sobre o ator expressionista.

[64] Lotte H. Eisner, "L'Expressionnisme", *L'Arc*, nº 25, 1964, p. 84.

[65] Richard Weichert utiliza no artigo acima citado o termo *Darsteller*, aquele que representa, e não *Schauspieler*, comediante, empregado habitualmente.

[66] Cf. Maurice Gravier, *Strindberg et le Théâtre moderne*, p. 109.

[67] Karl Heinz Martin, "Bühne und Expressionismus", *Neue Hamburger Zeitung*, 6 de maio de 1918.

[68] Herbert Ihering, *Der Kampf ums Theater*, Dresden, 1922: "Werner Kraus", pp. 79 e s.; "Fritz Kortner", pp. 81 e s.

masiado de base. "Ele entra na situação pela sensibilidade"[69]. Deve ser teatral, não temer o exagero e mesmo a deformação, a caricatura, o grotesco. Em vez de devolver a complexidade de uma personagem, isola um traço dela, sublinha-o. Dispõe da voz e do gesto para agir sobre os sentidos do espectador, procede por descargas sonoras e visuais, desvendando a alma através do corpo. B. Diebold lembra a dupla orientação do expressionismo: o desgosto pela matéria e a espiritualidade, ou então o impulso vital para o prazer, o erotismo[70].

Expressão Sonora

Richard Weichert exige uma música da palavra. Para Karl Heinz Martin, "a voz é uma passarela que conduz à espiritualidade, à metafísica"[71]. Requer uma palavra ritmicamente equilibrada, nitidamente articulada, vivida mimicamente. Parece que, para o ator Fritz Kortner, a voz é um privilegiado meio de expressão. Ele mesmo se classifica como um "borbulhante atleta da voz"[72]. Segundo Ihering, sua dicção é provocante, agressiva, martelada. O aspecto musical se reduz a noções de *staccato* ou de *largo* mais do que a uma noção de harmonia. A frase de algum modo é esculpida, pondo em relevo significados e permitindo "ver com o ouvido". Kortner não se prende ao detalhe de uma palavra, porém nos mostra (*dixit* Ihering) a face da palavra que está virada na direção da palavra seguinte. Ele não acentua a palavra de valor, mas marca a direção da palavra no desenvolvimento da frase concebida como uma totalidade. Kortner pratica uma dinâmica do discurso. Apesar das constantes rupturas para passar de uma visão a outra, de uma parada a outra, ele estabelece complexos rítmicos. A tensão não relaxa nem após uma frase, nem após um grito. O grito nunca é isolado. É o resultado de um momento e precede um outro.

A inflação trágica de que fala Philippe Ivernel[73], o patético evocado com freqüência, devem ser compreendidos num contexto de energia, de força e até de violência. Do lamento ao transe, o expressionismo não é choramingas. Metal em fusão, aço temperado[74], são as imagens de que as pessoas se servem a seu respeito. Kortner passa por ator cerebral, frio em seu excesso, dando asas à imaginação do espectador mais que à sua. Em contradição com o fraseado de Kortner, Lotte H. Eisner cita uma técnica que consiste em "afastar da palavra qualquer valor lógico ou gramatical"[75], para dar-lhe um efeito sonoro próximo ao do surrealismo ou, ainda, para ampliar a significação metafísica. Entretanto, um ator como Paul Kornfeld recomenda ao ator para não se comportar como se as palavras e os pensamentos nascessem em seu interior somente no momento em que os exprime[76].

O ator deve alçar-se a um tipo de herói, sua palavra deve mostrar, desnudar a alma de uma personagem que aspira a uma vida espiritual; atribui-se à sua voz um poder de magia, de hipnose. Isso significa que nossos intérpretes franceses, com voz de ouro, teriam sido dotados para esse tipo de jogo? Se os expressionistas alemães não manifestassem tanta força, tanta potência na expressão, poder-se-ia pensar também na técnica simbolista, na medida em que o ator se empenha em desvendar o interior de uma personagem, em representar a idéia da ação mais do que a própria ação, em sugerir uma vida supranatural, em falar como num sonho. Próximo igualmente das tentativas surrealistas, o teatro expressionista, por suas rupturas constantes, obriga o ator a passar do triste ao extático e do extático ao grotesco, a conduzir seu jogo, sua voz, seus gestos de uma frase a outra.

Segundo alguns exemplos que é possível encontrar, a técnica privilegia ou a voz ou o gesto. Fritz Kortner cria a partir de sua voz; Werner Kraus elabora sua personagem a partir do corpo. Segundo Ihering, suas qualidades reunidas produziriam um ator ideal. Para Felix Emmel, teórico, não se deve justapor expressão vocal e expressão gestual, mas fazê-las brotar da mesma fonte, do mesmo ritmo, para atingir a unidade palavra-gesto. É preciso falar com o corpo e mover-se com as palavras.

---

69. Carl Ebert, citado por Georg Plotke (*Deutsche Bühne*, Frankfurt, 1919); cf. documento de B. Ohier.

70. Bernard Diebold, em *Comœdia*, 26 de setembro de 1928.

71. Richard Weichert, *Expressionismus und Regisseur*, Freie Deutsche Bühne, 1919-1929, II, p. 722; Karl Heinz Martin, cf. documento de B. Ohier, p. 29.

72. Fritz Kortner, memórias publicadas em Munique, em 1959 ("Tous les jours soirée théâtrale"), cf. documento de B. Ohier, p. 28.

73. Philippe Ivernel, em *Colloque international sur l'expressionnisme*, 1968 (CNRS e Centre d'études germaniques de l'université de Strasbourg): "Les résurgences du tragique dans le théâtre expressionniste". Publicado em *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, CNRS, Paris, 1971, pp. 77-91.

74. Cf. Kurt Pinthus, "Kortner Typ Künftiger Kunst", em *Das Theater*, maio de 1968, I, p. 227.

75. Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, Paris, André Bonne, 1952, pp. 77 e s. "Nós jogávamos as palavras ao público como pedras de uma catapulta", memória de Léontine Sagan, mencionada por Lotte H. Eisner em *Colloque sur l'Expressionnisme*, acima citado.

76. Paul Kornfeld, Posfácio de *Die Verführung*, "Nachwort an den Schauspieler", Berlim, S. Fischer Verlag, 1916, p. 202.

Expressão Gestual

Segundo Felix Emmel, o ator precisa estar de tal maneira enfeitiçado pela forma poética que deve exprimir-se corporalmente de uma forma extática, como ela. Com Werner Kraus, escuta-se com os olhos: ele utiliza pouco seu rosto (gostaria de representar com uma máscara) e compõe corporalmente suas personagens. Cumpre saber morrer abrindo os braços, exclama Kornfeld. Rompendo com os gestos cotidianos e psicológicos, o ator expressionista seleciona gestos isolados que se sucedem sem transição, muito marcados, beirando a caricatura, entrecortados como às vezes o é a dicção; ou ainda são apenas sugeridos, estando incompletamente acabados, como no nô (num assassinato, a faca não toca a vítima, como no *Ricardo III* montado por Leopold Jessner). Os gestos podem ser estilizados a ponto de se aproximarem da dança. Prolongando essa tendência, Kurt Joos, quando funda uma escola em Essen em 1927, faz os alunos de música, dança e teatro seguirem os mesmos cursos: "Palavras, movimentos e música vêm da mesma fonte"[77]. O ator deve ter um corpo flexível, desarticulado; a cabeça pode inclinar-se em todos os sentidos. À maneira dos mimos, Ernest Deutsch pratica a alternância tensão-descontração. O corpo parece dividido em zonas de tensão que se revelam progressivamente. As mãos são crispadas ou projetadas no ar. Os gestos cortam o espaço.

O corpo pode estar imóvel, tenso, deixando só o olhar agir. As palmas ficam abertas em sinal de oferenda ou os punhos cerrados. A paixão se exterioriza numa intensa mobilidade, num desejo louco por se manifestar. O herói gostaria de mostrar seu desejo de elevação através de seus gestos, mas está preso à terra. O ator, ereto como um I, deve fletir, curvar-se sob a pressão dos obstáculos, adequar-se à diagonal do cenário. A diagonal representa uma obsessão. Acredita-se que ela desencadeia, "por sua violência expressiva, uma reação insólita na alma do espectador"[78]. O cenário não mais oferece nem simetria nem perspectiva, é dotado de subjetividade. Paredes, portas ou janelas passam pela laminação deformante da violência do herói, participam de seus estados de alma ou se unem para sufocá-lo; a janela é apenas um buraco, o teto se abaixa anormalmente, as paredes inclinadas se aproximam. Trucagens trazem extrema mobilidade ao cenário que sofre e se contrai, ao menos em certos filmes e certas peças. Reunindo-se à diagonal do cenário, o ator assume posturas oblíquas, projeta o busto em viés. (Em sua dança de inspiração expressionista, Kurt Joos juntará as diagonais do espaço às posições verticais e horizontais clássicas, isto é, um desequilíbrio voluntário que se compensa em seguida.) O ator sufocado pelo cenário tem gestos quebrados, bruscamente retraídos. Por vezes, é levado a movimentar-se num plano geométrico muito fixo, num solo plasticamente organizado (degraus, escadas). Por vezes, está num tablado completamente despojado e não conta tampouco com acessórios para manipular, objetos aos quais se agarrar. A iluminação crua pode isolar o herói no centro (por exemplo, em *O Filho* de Hasenclever, ou em *O Mendigo*, de Sorge), deixando sob uma luz imprecisa as personagens secundárias. Iluminam-se sucessivamente as zonas em que ocorre alguma coisa de importante através de mudanças brutais.

Os gestos do ator, tanto quanto sua maquiagem, diferem se se trata da personagem principal ou das figuras secundárias. Estas últimas têm o rosto branco, os olhos marcados, um *rictus* de marionete que range e se deslocam em grupo como uma entidade, em função da personagem principal de quem são reflexos ou contraponto. Elas continuam vagando no limbo enquanto o herói já chegou à luz, à revelação. Cabe ao coro comentar a peça plasticamente, numa coreografia reduzida a batidas de pés no lugar, tremores, crispações, projeções de cabeça ou de braços.

O herói apresenta maquiagem colorida: verde, vermelha, violeta. Pode usar uma peruca verde ou ruiva (cf. *A Marquesa d'Arcis*, de Sternhein). Sua mímica é acentuada; semblante careteiro, boca torcida. O patético inteiramente externo que hoje podemos rever nos arquivos do cinema expressionista, esse arsenal de gestos declamatórios, mãos crispadas, riso com a boca muito aberta, beira o ridículo. O homem expressionista, dizia Edschmid, "parece trazer o coração pintado no peito"[79]. Mas a isso se junta o lado zombaria de si mesmo, grotesco. Veremos que na Rússia, Meyerhold, desde 1908, interessou-se pelo grotesco, assim como Vakhtangov, em cuja obra também se encontra o expressionismo. De origem armênia, Vakhtangov foi chamado a trabalhar com atores judeus que se exprimiam em hebraico e, ignorando essa língua, desenvolveu neles a expressão corporal. Tais atores passavam facilmente do riso às lágrimas, tinham traços extremamente móveis, mãos falantes. O crítico alemão Bernard Diebold, assistindo ao espetáculo de *O Dibuk*, discerniu imediatamente o ex-

---

[77] Kurt Joos, Conferência no Théâtre des Nations, Paris, 2 de julho de 1963.

[78] Cf. Rudolf Kurtz, em *L'Ecran démoniaque*, de Lotte H. Eisner, p. 117.

[79] K. Edschmid, cf. Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, p. 76.

pressionismo do jogo interpretativo. Ele notou a interpretação vocal: gritos guturais, guinchos, o salmodiar doloroso, a musicalidade; a interpretação gestual: o balançar da cabeça e das pernas, o torso lançado para trás ou as costas arqueadas, os gestos largos, intensificados até a extravagância[80]. A dança dos mendigos tocou todos os cronistas por sua estranheza e seu poder de encantamento, balé grotesco, macabro, braços que se agitam como morcegos.

Expressionismo-Surrealismo

Algumas peças são meio expressionistas, meio surrealistas, tais como as de Yvan Goll. Em *Matusalém ou o Eterno Burguês*, o papel do Estudante é representado por três atores, segundo a técnica expressionista do desdobramento: há o Eu, o Tu, o Ele. Cada qual traz no chapéu um cartão com: Eu, Tu, Ele. Eu (o ser baixamente real) é cínico e avarento. Tu (o ser social) é patético; Ele (o subconsciente obsceno) é sensual. No desfecho, o Estudante morto com um tiro de revólver cai. Vê-se a sua alma evolar sob a forma de seu sobretudo. Depois ele se levanta, limpa o chapéu e cumprimenta. Este desfecho absurdo[81] provém do surrealismo. Yvan Goll, poeta e amigo de Apollinaire, de Cocteau, autor dramático em busca de um *sur-drame*, representa bem essa ausência de fronteiras entre "ismos" que não param de se interpenetrar.

Em princípio, a técnica expressionista não tem mais curso, mas nos influencia de quando em quando através do cinema. É uma tendência que não desapareceu totalmente.

FUTURISMO - DADAÍSMO - SURREALISMO

> *O linear se esvaeceu de nossa existência com o melódico e o narrado.*
>
> JEAN CASSOU

O espírito novo às vezes abre seu caminho à força. A representação de *Ubu-Rei* escandalizou em 1896. *As Mamas de Tirésias* provocaram torcidas de nariz em 1917. Os dadaístas, futuristas e surrealistas desencadearam violentos tumultos.

Embora Jarry tenha sido poeta simbolista, sua peça *Ubu-Rei* envereda por outro caminho. Ele pretende que ela seja representada por personagens mascaradas, semelhantes a grandes marionetes. Para corcovear, Ubu deve ter uma cabeça de cavalo de papelão pendurada no pescoço, "como no antigo teatro inglês"[82]. No momento da criação, os comediantes não se preocuparam com o sentido exato das frases ou das palavras fantasiosas do texto: "Não ocorreu a nenhum de nós a idéia de nos informarmos sobre o significado das palavras que pronunciávamos. O que nos agradava era justamente o fato de não as compreendermos"[83]. O cenário é muito pouco figurativo: cartazes pendurados indicam o lugar da ação. Para significar que se abre uma porta, um comediante estende o braço; Gémier põe uma chave na mão de seu parceiro como numa fechadura, imita o barulho da lingüeta e vira o braço: isto mostra que a porta está aberta. Para descer uma encosta, os Palotins, com a metade do corpo escondida atrás de um biombo, flexionam progressivamente os joelhos[84]. Tudo isto parecia ao espectador da época afrontoso, provocante.

Jarry especificou sua teoria cênica num artigo intitulado: "De l'Inutilité du théâtre au théâtre"[85]. Ele é contra o cenário realista, o telão pintado, o *trompe-l'oeil*. Ele quer uma "essência" de cenário, um fundo neutro, em que cada um imagina o que quiser a partir de cartazes escritos. Quando se precisa abrir ou fechar uma janela, esta é trazida à cena como um acessório. É um teatro sintético, desmitificado. Jarry também recusa a maquiagem, porque "os músculos permanecem os mesmos sob um rosto disfarçado e pintado e [...] Mounet e Hamlet não têm semelhanças zigomáticas". É melhor esconder o verdadeiro semblante do ator com uma máscara-caráter (por exemplo, o avarento). Para dar-lhe alguma expressão, Jarry sugere que "através de lentos movimentos de cabeça, de cima para baixo e de baixo para cima, e vibrações laterais, o ator desloque as sombras por toda a superfície de sua máscara". Além do mais, cumpre-lhe encontrar uma voz especial que faça falar a máscara-personagem. Pouco importa se a emissão for monótona. Já aparecem nessas preocupações o esboço de um grande movimento de renovações.

---

[80] Bernard Diebold, *Habima Hebraisches Theater*, Berlim-Wilmersdorf, Henrich Keller, 1928. Trata-se dos atores que formaram o elenco do teatro Habima.

[81] Esse desfecho absurdo nos faz pensar nos do autor polonês S. T. Witkiewicz, do período surrealista: em *A Mãe*, esta morre no fim, seu filho se lamenta, a seu lado se encontra uma jovem senhora que é sua mãe aos vinte anos e grávida dele.

[82] Carta de Alfred Jarry de 8 de janeiro de 1896, inserida em *L'Œuvre*, fascículo de dezembro de 1928 (85º fascículo, pp. 10-11).

[83] Firmin Gémier, em Charles Chassé, *Les Clefs de Mallarmé*, Paris, Aubier, 1954, p. 31.

[84] *Excelsior*, 4 de novembro de 1921, e *Le Figaro*, 27 de janeiro de 1932.

[85] Artigo em *Mercure de France*, Paris, setembro de 1896, pp. 467-473.

Depois de *Ubu*, o teatro do século XX procura encontrar-se. Além da reação contra o naturalismo, a nova cena se caracterizaria por:

- o sentido da provocação, do espicaçar, a vontade de destruir a tradição, de matar o luar sentimental e o academicismo burguês. Espírito de escárnio, de zombaria do futurismo e do surrealismo;
- a desintegração da linguagem. Apollinaire suprimiu a pontuação e pregou a inverossimilhança. A intriga desaparece, o texto explode, torna-se absurdo; busca-se uma escrita "inconsciente": a linguagem automática do surrealismo, ou a construção não compreensível do *zaum* russo[86]. A tendência é no sentido de uma linguagem falada, que não parece ser premeditada. A estrutura da peça bem feita é sacudida como um coqueiro;
- a explosão da noção de personagem. Esta se decompõe, torna-se imprecisa; ela pode ser um objeto;
- a fragmentação da noção de autor: o encenador reconstrói a peça e converte-se em co-autor. Nada de reconstituição histórica, nada de fidelidade ao autor do "argumento";
- a fragmentação do espaço: o local da cena se remodela.

O futurismo, cuja teoria é atribuída ao italiano Marinetti, desenvolveu-se principalmente na Itália, na França e na Rússia, de 1909 a 1930. Mais que os dadaístas e os surrealistas, os futuristas voltaram-se para os problemas cênicos. Marinetti é contra o drama psicológico, a verossimilhança, o tema do amor. Os cenógrafos e encenadores futuristas preconizam a não-obediência ao autor, o não-respeito à exatidão histórica, a intrusão da modernidade na cena, a orientação mais para o *music hall* do que para um teatro dramático.

O surrealismo. Não entraremos aqui na discussão dos que querem estabelecer ordens hierárquicas ou cronológicas contraditórias entre cubismo, futurismo, dadaísmo ou movimento dadá e surrealismo. Peças dadás representadas por seus autores ou peças futuristas apresentadas no Laboratoire d'Art et Action parecem gotas d'água diante das peças por vezes classificadas sob a rubrica surrealista. Por isso, nós as trataremos em conjunto. Queremos apenas salientar de início o que foi o espírito dadá nesse movimento *art nouveau* de antes e depois da guerra 1914-1918.

Dadá. Nasceu no Cabaret Voltaire, em Zurique, por volta de 1916, com Hugo Ball, os romenos Marcel Janco e Tristan Tzara, o alsaciano Hans Arp, o alemão Richard Huelsenbeck. O movimento dadaísta estendeu-se a Paris, à Europa e à América. Inimigo da compartimentação das artes, zombava de pintores, poetas e músicos. Não era uma estética particular, mas um comportamento: insubmissão a tudo, recusa de impasses intelectuais, da lógica, da razão, do banal, uma regressão à infância, uma volta ao começo. No dadaísmo florescia o anarquismo, o niilismo, o espírito do espicaçar, a revolta contra o primado da máquina. Exibicionista, não escondia seu gosto pelas manifestações públicas, até as procurava, provocando os espectadores para melhor se afirmar, mas quase sem utilizar atores profissionais para interpretar as peças inseridas em programas em que leituras de poemas se alternavam com manifestos e canções de inspiração dadá, ocorridas por "acaso".

Considerando que a linguagem estava convertida a uma banalidade jornalística desprovida de sentido, o dadaísmo lançou, para reavivá-la, poemas fonéticos ou "ações de associações respiratórias e auditivas inseparavelmente ligadas com o decurso do tempo"[87], em que o som e a respiração exercem um papel criador. Poemas feitos para serem ditos, proferidos, mas onde as relações fonéticas são primordiais, onde a palavra desaparece em favor das vogais, das consoantes. Em sua *Ur-sonate*, de 1925, em Postdam, Kurt Schwitters misturava assobios, gritos e granidos às palavras. Usavam também latidos. Manifestos dadaístas foram recitados em público a várias vozes (de cinco a dez), simultaneamente, "com provocação e com o máximo de intensidade vocal"[88]. Num poema simultâneo, dizia Hugo Ball, "um *rr* prolongado durante vários minutos ou batidas barulhentas ou ainda o soar de sirenes e outros têm sonoridade bem superior à da voz humana [...] Num resumo típico, o poema mostra a luta entre a voz humana e um mundo ameaçador"[89]. Quando Benjamin Péret disse o poema de Eluard, "Par le cou des brises" (em junho de 1921, na Galerie Montaigne), leu-o imóvel, com entonações das mais contrárias ao sentido. Entende-se que essa técnica contracorrente tenha sido mais fácil para não-atores do que para profissionais, que, neste caso, teriam de lutar contra sua maneira habitual de expressão.

---

[86] O *zaum*, diz Ribemont-Dessaignes, foi inventado por Zdanevitch, em Tíflis em 1918, é uma língua "de aparência russa cujas palavras e onomatopéias são tais que lhes permitem ser o suporte do sentido de várias palavras de sonoridades próximas" (Prefácio a *Ledentu le Phare*, D'Iliazd, poema dramático em *zaum*, Paris, éd. du 41^e, novembro de 1922). A. M. Ripellino data o *zaum* de 1912 (*Maiakovski et le Théâtre russe*, p. 37; v. a tradução para o português, *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, São Paulo, Perspectiva, 1971).

[87] Raoul Hausmann, em *Courrier Dada*, Paris, 1958, citado por Hans Richter, em *Dada art et anti-art*, Bruxelas, Connaissance, 1965, p. 115.

[88] Cf. Huelsenbeck, em Hans Richter, *Dada art et anti-art*, p. 25.

[89] Hugo Ball, *op. cit.*, pp. 25 e 27.

Experimentando colagem, fotomontagem, procurando o movimento das formas, o dadaísmo muito cedo se interessou pelo cinema. Mas os xeretas do movimento dadá tinham, sobretudo, necessidade de reunir um público ao redor de si, de atuar e fazer os outros atuarem. No Cabaret Voltaire, de Zurique, na Salle du Palais des Fêtes de Paris (na rua Saint-Martin), numa sala do Grand Palais, na Oeuvre, na Galerie Montaigne, no Théâtre Michel, no Théâtre Cigale, eles suscitaram reuniões movimentadas, provocando o público de várias maneiras para ver o que acontecia, para ativar o espectador, para solapar o que era rotineiro, sentimental. Em *L'Empereur de Chine* (Ribemont-Dessaignes), apunhala-se, degola-se, como se não fosse nada. Os programas são deliberadamente absurdos, escandalosos. Poetas e autores de esquetes interpretavam suas próprias obras em que "palavras desprovidas de sintaxe, um grito, um gesto de levar a mão à cabeça ou de assoar-se em cena têm tanto sentido e valor quanto as mais sublimes efusões da poesia"[90]. Eluard e Cocteau (antes de ser afastado do grupo Littérature, de orientação dadaísta) prestavam sua colaboração de intérpretes voluntários. Durante todas as manifestações dadaístas, os únicos nomes de comediantes profissionais que se encontram citados uma ou duas vezes são: Pierre Bertin, Marcel Herrand, Musidora, Jacqueline Chaumont, Saint-Jean, Pierre Brasseur e Andrée Pascal[91].

Características do Teatro Futurista, Dadaísta e Surrealista

A. DESINTEGRAÇÃO DA LINGUAGEM E DA CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA. Em *La Première aventure de Monsieur Antipyrine* de Tzara (de 1916), as réplicas não se encadeiam. Cada personagem se exprime, mas não responde à outra. Isto propicia, de algum modo, um monólogo de oito personagens. Esse espírito dadaísta corresponde às declarações surrealistas que Breton fará: "Restabelecer o diálogo em sua verdade absoluta, liberando os dois interlocutores das obrigações das boas maneiras. Cada um deles desenvolve simplesmente seu solilóquio, sem procurar tirar daí um prazer dialético particular[92].

Em *Coeur à gaz*, Tzara repete à vontade lugares-comuns. Em *Le Monchoir de Nuages*, suprime toda a surpresa no desdobramento da intriga: após cada cena, os coadjuvantes comentam o que acaba de ser dito, ou não dito, pelos protagonistas e anunciam o que vai acontecer na cena seguinte. Em *Le Serin muet*, de Ribemont-Dessaignes, as personagens não conseguem ouvir-se. Em *Le Bourreau du Pérou*, as réplicas do início não têm sentido algum. Em *Monuments*, Vitrac liga uma às outras frases ouvidas em conversas reais, como Apollinaire procedera em seu poema "Lundi rue Christine".

Taírov, o encenador do Teatro Kamerni de Moscou, e em cuja obra outras tendências sucederam ao futurismo, considera a linguagem antes matéria sonora do que veículo semântico e dá mais realce à acústica do que aos significados. Freqüentemente, diz seu comentarista A. M. Ripellino, "os diálogos se reduzem a fragmentos de poemas ditos em voz alta, encadeamentos de meros fonemas e de palavras cifradas"[93]. Serguei Radlov, que dirigia um laboratório de pesquisas teatrais em Petrogrado, em 1922, pensa numa linguagem formada por sons desvinculados, por fragmentos fonéticos. Lembra a experiência de *O Dibuk* de Anski, representado em hebraico e perfeitamente compreensível ao público russo que ignorava essa língua: "Isto prova estrondosamente que o teatro é uma arte distinta da literatura, em que o intérprete pode agir sobre o público sem o concurso da palavra compreensível, com a emoção de sua voz e os movimentos do corpo"[94]. Compara esta experiência à tentativa do teatro em *zaum*[95]. Marinetti, no segundo *Manifesto Futurista*, quer suprimir o texto. Do corpo do ator, gostaria de preservar apenas as mãos e introduzir uma coreografia só para as mãos. Blaise (Cendrars enuncia a mesma idéia no mesmo período: as mãos enluvadas representarão dramas curtos. Haverá, entretanto, palavras proferidas em voz lenta e monótona, "uma seqüência de palavras que por seu som se tornam sensualmente ativas, inesperadas, para os gestos, para os bruscos sobressaltos das mãos que as acompanham"[96].

---

[90] Jacques Rivière, "Reconnaissance à Dada", *NRF*, nº 83, 15 de agosto de 1920, pp. 219-220.

[91] Como no Laboratoire Art et Action, dirigido por Edouard Autant e Louise Lara, os comediantes eram o mais das vezes amadores não remunerados. Excepcionalmente pinçam-se alguns nomes conhecidos (Marcel Herrand, Jeanne Fusier, Jean d'Yd, Eve Francis, Barancey, Jane Faber, de Max).

[92] Cf. *Enciclopedia dello Spettacolo*, verbete "Surrealismo", tomo IX, p. 551, col. 1.

[93] Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Turim, Einaudi, 1965, p. 370.

[94] *Idem*, p. 264.

[95] Cf. A. M. Ripellino, *Maiakovski et le Théâtre russe d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1965, p. 46.

Linguagem incompreensível, impossibilidade de comunicação pelo diálogo. Apelou-se também para a simultaneidade em que tudo se confunde: os ruídos do mundo se misturam às palavras do indivíduo – é a teoria de Henri Martin Barzun, que pertence ao movimento da Abbaye. No teatro núnico, teoria de P. A. Birot[97], várias ações se desenvolvem concomitantemente. O absurdo se propaga. Em *La Science et l'Inconnu*, de B. Corra e E. Settimelli, um charuto brota na cabeça de uma personagem que duvida da ciência; a outra personagem, que acredita no progresso, deve explicar esse fenômeno[98]. Fernand Nozière acha que o desenrolar clássico da intriga não mais agrada hoje em dia. Pretende realizar uma projeção no começo do espetáculo para "informar o público sobre os heróis e os acontecimentos que os enredam; o desenlace também seria suprimido, sendo relatado aos espectadores pelo mesmo sistema"[99]. Poder-se-ia dizer que se trata de assumir a posição contrária a todos os pontos da *Poética* de Aristóteles.

B. A NOÇÃO DE PERSONAGEM. A personagem não mais se conduz segundo a psicologia das épocas precedentes. Para P. A. Birot ela se desdobra a fim de mostrar a contradição de seus atos e pensamentos (por exemplo, a Viúva Negra e a Viúva Laranja em *Larountala*, 1917-1918). Sua aventura não é mais privilegiada, apresenta-se o que lhe acontece e, ao mesmo tempo, o que se passa no mundo. O teatro núnico junta a poesia e o teatro simultâneos. O ator não está mais às voltas com um texto dialogado a ser dito, estando englobado "num grande todo simultâneo, em meio a projeções cinematográficas, canto, acrobacia, destinados a comunicar aos espectadores uma vida intensa e inebriante[100].

Em *Vous m'oublierez*, de Breton (1920), o ator deve contrapor gesto e palavra. Em *Victor*, de Vitrac, o herói se transforma,

---

[96] Blaise Cendrars, em *Die Aktion*, Berlim, 1913; cf. Paul Pörtner, *Experiment Theater*, Zurique, Die Arche, 1960, p. 132, trad. inédita de Werner Hildebrandt.

[97] Cf. sua revista *Sic*, nº 21-22, setembro-outubro de 1917; núnico vem do grego *nun*, agora. Birot pensava suplantar o futurismo.

[98] Renée Lelièvre, *Le Théâtre dramatique italien en France*, Paris, A. Colin, 1959, p. 331.

[99] Cf. *Avenir*, 23-25 de junho de 1918, segundo Renée Lelièvre, *op. cit.*, p. 332.

[100] Cf. Henri Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, p. 55.

morre, ressuscita, encontra-se ao mesmo tempo em toda parte. O autor polonês S. Witkiewicz, ainda que negue estar filiado a qualquer desses "ismos", abolirá também toda a verossimilhança, atropelando a cronologia.

O ator torna-se coletivo. Em *Larountala*, o coro é representado por vários atores encerrados em uma única veste, com uma manga em cada extremidade e com tantas aberturas quantas cabeças[101].

O ator perde sua silhueta. O ator é deformado pelo figurino (*Vitória sobre o Sol*, montada por Malevitch em 1913 em Petersburgo), é prolongado por um segundo invólucro geométrico, cubista, de largos ângulos, como em Taírov (*Fedra*), ou é dissimulado sob uma construção (alguns trajes de *Parade*, de Cocteau). Em seu *Manifesto sobre o Teatro Futurista* de 1915, Prampolini exclui sem cerimônia os atores. Ele quer substituir a ação cênica comum por uma síntese de elementos de ordem emocional capazes de despertar sensações, que nem as palavras do poeta, nem os gestos dos atores podem evocar. Confia em arquiteturas dinâmicas luminosas, em incandescências cromáticas trágicas ou voluptuosas, em vibrações, em correntes elétricas, em gases coloridos:

> Verdadeiros atores-gás de um teatro desconhecido deverão substituir os atores vivos, uma vez que, com assobios agudos, tremores, sussurros estranhos, tais atores-gás poderão dar muito bem provas inusitadas de interpretação teatral, exprimir tonalidades emotivas multiformes muito mais eficazes do que aquelas que foram mostradas com ostentação por não importa qual entre os grandes atores[102].

Georges Annenkov expulsa do palco russo o texto e os atores. Recusa a intriga baseada no adultério, a intriga pura e simples. O ator deve criar uma partitura de movimentos. Ele não escreve com caneta, mas com cronômetro e metrônomo. Ordena imagens móveis com corpos tão flexíveis que mal são humanos, integrados no espetáculo do mesmo modo que os outros elementos: o movimento, as evoluções das luzes e das cores[103].

Quando não se rechaça o ator completamente, pedem-lhe que se apague e se funda com os objetos[104]. Mas esses experimentos não duraram muito: as experiências futuristas, dadaístas e surrealistas foram efêmeras. A longo prazo, serviram de detonador para abalar o panorama existente; naquele momento, não impediram a perpetuação de um teatro literário em que o ator se sentia mais amparado.

---

[101] *Idem*, p. 58.

[102] Manifesto Futurista de Prampolini, 1915, em *Scénographie nouvelle*, de Jacques Polieri, Boulogne, Aujourd'hui, 1963, p. 134.

[103] Georges Annenkov, "Théâtre jusqu'au bout", 1921; cf. *Pour l'art*, revista de Lausanne, nº 46, p. 18, janeiro-fevereiro de 1956.

[104] Em *Vous m'oublierez*, de A. Breton e P. Soupault, há em cena um guarda-chuva, um roupão, uma máquina de costura, um desconhecido. A máquina de costura entra, cruza as mãos. O guarda-chuva cochicha-lhe no ouvido etc.

C. A EXPLOSÃO DO ESPAÇO. Craig já havia projetado um teatro de arena em 1915. Em 1917, Apollinaire quer um teatro de arena com dois espaços:

> Um no centro, e outro formando como um elo
> Em volta do espectador[105].

P. A. Birot deseja também um teatro de arena com os atores em uma plataforma giratória periférica. Em seu polidrama *Larountala*, em um espaço são colocados atores mascarados em trajes simbólicos, no outro representam de maneira realista atores em trajes cotidianos. O cenário é substituído pela luz e por projeções fixas. Em *Le Mouchoir de nuages*, de Tzara, os maquinistas estão constantemente à vista, em vez de se ocultarem nos bastidores. Os atores se maquiam no palco, conversam entre si enquanto não representam e sobem no tablado para assumir o papel.

D. O ENCENADOR DIANTE DA OBRA DO AUTOR. Para os encenadores tradicionais, uma tragédia de Racine é uma obra em si. Para Stanislavski, Tchekhov suscita um respeito muito literal. Mas uma nova escola de encenação vai considerar as peças escritas como propostas de espetáculo, esboços a serem trabalhados e vai permitir-se modificá-las, repensar sua estrutura.

Marinetti prega o anacronismo, aspira introduzir canções napolitanas em Bach, executar uma sinfonia de Beethoven ao contrário, começando pela última nota, pretende reduzir Shakespeare a um só ato[106]. Na URSS, G. Annenkov inaugura a linhagem de encenadores que "remontam" os textos dos dramaturgos, sobretudo os dos clássicos. Em 1921, Taírov declara: "O papel da literatura é mortal para a arte do ator. O novo teatro não deve ser um comentador de uma peça, mas deve criar sua própria peça, sua nova obra de arte autônoma[107]. Por volta de 1924, todos os encenadores russos fazem colagens com velhas peças, do mesmo modo que os cubistas descompuseram os objetos ou que os lingüistas empreenderam análises estruturais. Nemirovitch-Dantchenko moderniza assim o libreto de *Carmen*. Taírov modifica o de *Giroflé-Girofla*, versificando-o inteiramente, para grande indignação de André Messager que assite ao espetáculo em Paris.

Influenciado pelo cinema, Meyerhold decompõe os textos em rápidas seqüências rítmicas, em episódios que se sucedem em ritmo precipitado[108]. Na França, P. A. Birot, Aragon, Breton, Vitrac, também efetuam colagens, utilizando outras peças, comentários, artigos de jornais da atualidade. Copeau modifica o corte de Ruzzante (*L'Anconitaine*), adicionando uma cena mimada, um desenvolvimento da personagem Bom Tempo, um prólogo "documentário" sobre Ruzzante, uma polêmica sobre a comédia antiga e uma outra sobre o problema da personalidade[109].

Estilo de Atuação. Desvio para o Teatro de Variedades e o Circo

Não há sinal de teoria para a atuação do comediante na França, no que diz respeito ao repertório dadaísta ou surrealista. Somente algumas indicações esporádicas, que citamos de passagem, e uma orientação no sentido do teatro de variedades e do circo, a exemplo das teorias russas.

O que é que diferencia o ator de teatro chamado dramático do cantor de revista, que atua num esquete, ou do palhaço de circo? O tom, o estilo. Mas sobretudo o tom e o estilo da obra. O intérprete deveria ser capaz de adaptar-se tanto ao teatro de comédia quanto ao teatro de variedades e ao circo. As mudanças acontecem sobretudo no sentido inverso. Esclerosado, ao comediante custaria muito ajustar-se a essas atividades paralelas; por outro lado, é comum que um artista do teatro de variedades ou um palhaço representem num teatro de comédia, aparentemente sem grande esforço de adaptação. Quais são as qualidades inerentes ao teatro de variedades e ao circo?

- segurar o público desde o começo;
- o preço é ele mesmo, ele deve dar o máximo de seus esforços e de sua habilidade, saber sustentar a cena sozinho;

---

[105] Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, Paris, Le Bélier, 1946, Prólogo, pp. 30-31 (a peça aparecera em 1917, ed. Sic).

[106] Marinetti, "Le Music-hall", manifesto futurista surgido no *Daily Mail*, 21.11.1913, e em Milão, 29.9.1913; em francês, ed. do Mouvement Futuriste, p. 4; em português, *Futurismo Italiano*, São Paulo, Perspectiva, 1980, pp. 119-125.

[107] Cf. Boris Till, "Recherches dans le théâtre russe, 1905-1925", em *Spectacles, cinquante ans de recherches*, textos e documentos reunidos por Jacques Polieri, *Aujourd'hui*, nº 17, maio de 1958, p. 10.

[108] A. M. Ripellino, *Maiakovski et le Théâtre russe d'avant-garde*, p. 281.

[109] Cf. R. Lelièvre, *op. cit.*, p. 509.

- atuar de maneira econômica e despojada; ser preciso;
- ter senso de improvisação, da réplica, segurar o imprevisto, saber contracenar com o público;
- ter senso de ritmo, do efeito que utiliza e sentido do cômico;
- saber mudar rapidamente de roupa e de maquiagem, de personalidade;
- saber cantar e dançar, assumir sotaques locais e estrangeiros, ter o senso da imitação.

É provável que os intérpretes das antigas companhias de *vaudeville* ou de variedades tivessem algumas dessas qualidades. Atuar no *vaudeville* era uma arte que em grande parte se perdeu. Quando, no começo do século, o jovem André Luguet pediu conselho ao trágico inglês Beerbohm Tree, em Londres, este perguntou: "Você sabe fazer matracas? Na Inglaterra, a prática da jiga para os atores é tão elementar quanto o repertório elisabetano"[110]. Antoine contratou o redator de variedades Dranen, no Odéon, para fazer o Sganarello do *Médico à Força* (1910), Gémier chamou o palhaço Chocolate para atuar em *Moisés*, de Edmond Guiraud (1911), e o palhaço Footit para um papel mudo em *As Mil e Uma Noites*. No teatro de variedades, exclamava Marinetti, não há estagnação possível, ele exige esforço constante, invenção, vida. Deve-se encorajar os espetáculos de *clowns* e os burlescos americanos (1913).

Quando Meyerhold veio a Paris, Apollinaire levou-o aos *clowns* de Médrano. "Pode ser que nasça um teatro de circo, mais violento ou mais burlesco, mais simples que o outro", pensa Apollinaire em 1916[111]. Em *As Mamas de Tirésias*, ele quer para a parte musical uma espécie de "pele-vermelha", que utilize ao mesmo tempo a flauta de cana, o acordeão, a porcelana velha e a baqueta para sublinhar as personagens[112]. Georges Annenkov, em 1919, não encontra atores aptos a representar o ato do Inferno em *O Primeiro Vinhateiro*, que adaptou de Tolstói; contrata então acrobatas, trapezistas e palhaços. Em 1920, Serguei Radlov funda em Petrogrado um grupo que reunia atores e gente de circo: o Teatro de Comédia Popular. Recorre ao palhaço Georges Delvari. Cocteau contrata os Fratellini para *O Boi no Telhado*: necessitava dos "fantoches mais bem manipulados do mundo, isto é, os *clowns*" para interpretar os sonâmbulos movendo-se fora de hora, em seu sono profundo. Ele acha que movimentos estritamente adaptados à música constituiriam pleonasmos[113]. Em 1921, P. A. Birot quer para os papéis principais de *L'homme coupé en morceaux* acrobatas, malabaristas e equilibristas.

Em 1922, na Proletkult de Moscou, Eisenstein torna obrigatória a acrobacia. A teoria do excentrismo se desenvolve na URSS, instaurando na cena o ritmo da máquina moderna, à americana. O espetáculo torna-se apenas um jogo de transformação incessante, em que tumultos, acrobacias e percussões agem sobre os nervos do espectador. O ator usa uma peruca de palhaço ou patins com rodas. "As solas duplas do bailarino americano nos são mais caras do que quinhentos instrumentos do Teatro Mariinski", proclama-se nos manifestos excêntricos[114]. Taírov organiza em *A Princesa Brambille* números para malabaristas e equilibristas. Ele diz a propósito de *Giroflé-Girofla*: "Meus artistas estão mais próximos dos artistas do teatro de variedades do que dos cantores da Ópera cômica[115]; mas, para formar seu ator, ainda é o acrobata de circo que serve de modelo (seu controle absoluto permite-lhe não se deixar dominar por uma emoção de qualquer natureza, nem se deixar perturbar em suas intenções). No papel de Bruno (*O Corno Imaginário*, montado por Meyerhold em 1922), o ator Ilinski usava a gravata de pompons vermelhos dos palhaços sobre o macacão de trabalho. Em *A Floresta*, de Ostrovski (Meyerhold, 1924), ele se inspirou, para representar o papel de Arkadi, no ator de variedades Alexei Matov e em Georges Milton, então em turnê pela Rússia. Séries de objetos domésticos (cabaças, frascos, frutas, bilhas, chaleiras e pequenas bacias) passavam de mão em mão e rodopiavam em volta dos atores como os diabolôs e os pratos dos malabaristas chineses. O autor Maiakovski travara amizade com o palhaço Lazarenko. Para sua peça *O Percevejo*, Meyerhold e ele orientaram Ilinski (no papel de Prissipkin, 1929) para que se inspirasse no jogo dos palhaços[116].

Cabe perguntar se as proezas de acrobacia e os golpes de destreza constituíram fatos isolados, devidos a intérpretes especialmente dotados que quiseram de bom grado submeter-se a tal treinamento; se essa orientação voltada para o circo e o teatro de variedades não se prendeu apenas à convicção de alguns encenadores hoje desaparecidos; se era um modismo. Se isto se ajusta particularmente bem à teoria que recusa a encarnação de personagem ou pode enriquecer a técnica do ator de modo geral.

---

[110] André Luguet, *Le Feu sacré*, Paris, La Palatine, 1955, p. 94.

[111] Cf. "Les tendances nouvelles", entrevista com Guillaume Apollinaire, em *Sic*, nº 8-9-10 (1916).

[112] Cf. *Sic*, nº 19, julho de 1917, extratos de imprensa.

[113] Jean Cocteau, "Présentation du *Boeuf sur le Toit*", em P. Léautaud, *Le Théâtre de Maurice Boissard*, p. 122.

[114] Cf. A. M. Ripellino, *op. cit.*, pp. 167, 170.

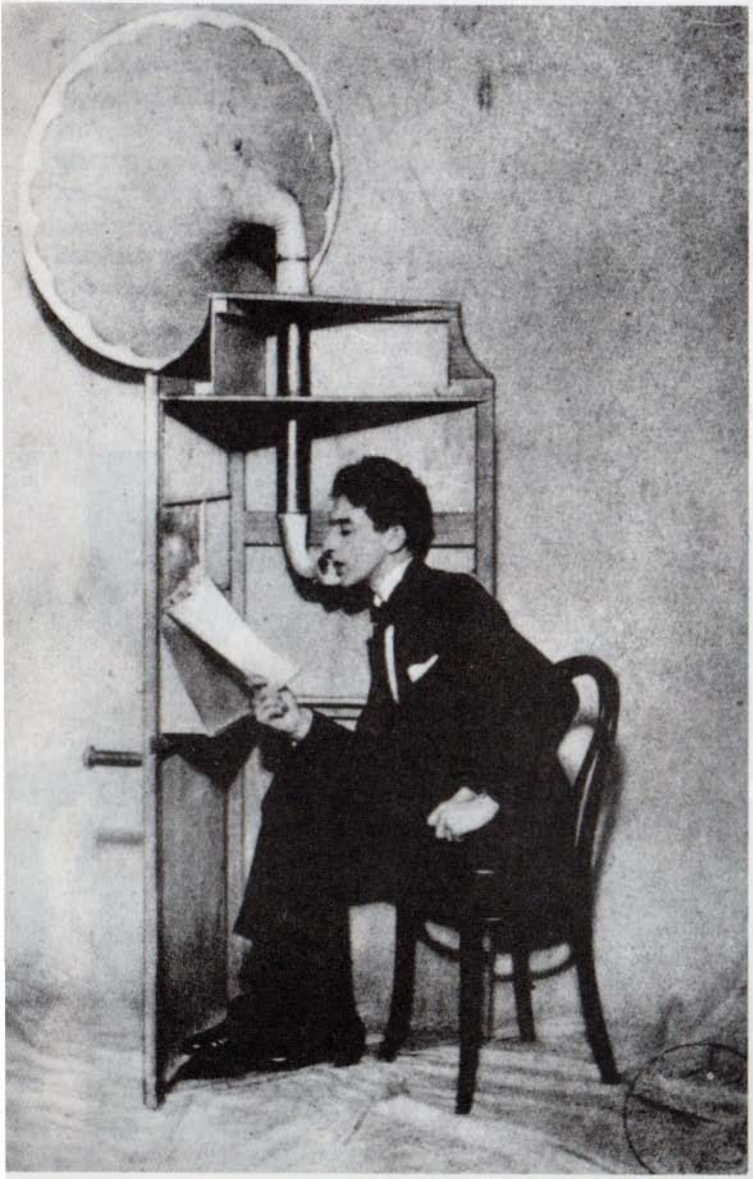
[115] Alexandre Taírov em turnê por Paris, cf. *Comœdia*, 6.3.1923.

[116] Cf. A. M. Ripellino, *op. cit.*, pp. 149, 273, 258.

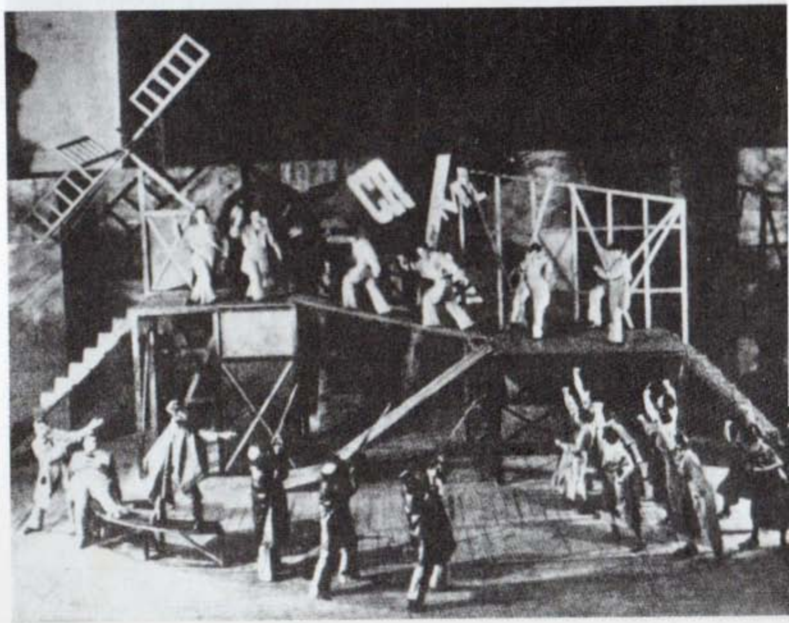
Quando Copeau admira os Fratellini, pode ser simplesmente por nostalgia: ele gostaria de devolver ao ator as virtudes do intérprete da *Commedia dell'Arte*. Será por verdadeiro gosto ou por carência que as peças de teatro se voltam para o circo ou para o teatro de variedades? É aí que eles encontram intérpretes flexíveis, já que se mostram incapazes de formá-los desta forma em suas escolas. Adestramento corporal impiedoso, presteza de inventar na hora e desperto, público difícil de satisfazer sem outros recursos exceto a própria pessoa do artista, eis o dote desses atores, enquanto o comediante tradicional se abriga atrás de um texto, se apóia numa tradição, é sustentado por um cenário e por parceiros. Um remédio brutal seria isolar o comediante de todos esses apoios, deixá-lo só na jaula das feras, tirá-lo do palco italiano, a caixa cênica atrás da qual ele se esconde. Alguns aspiram a uma verdadeira reconversão do espaço cênico no qual o ator se comprime, uma reconversão do ator para habitar o espaço cênico. Mas essa idéia não implica somente uma mutação no jogo do ator, veremos que ela está ligada a fatores mais complexos.

Firmin Gémier em *Ubú-rei* de Alfred Jarry, 3º ato.

Jean Cocteau, visto dos bastidores, em sua peça *Les Mariés de la Tour Eiffel*.



O cenário construtivista de *O Corno Magnífico*, de Crommelynck, no teatro de Meyerhold, 1922.

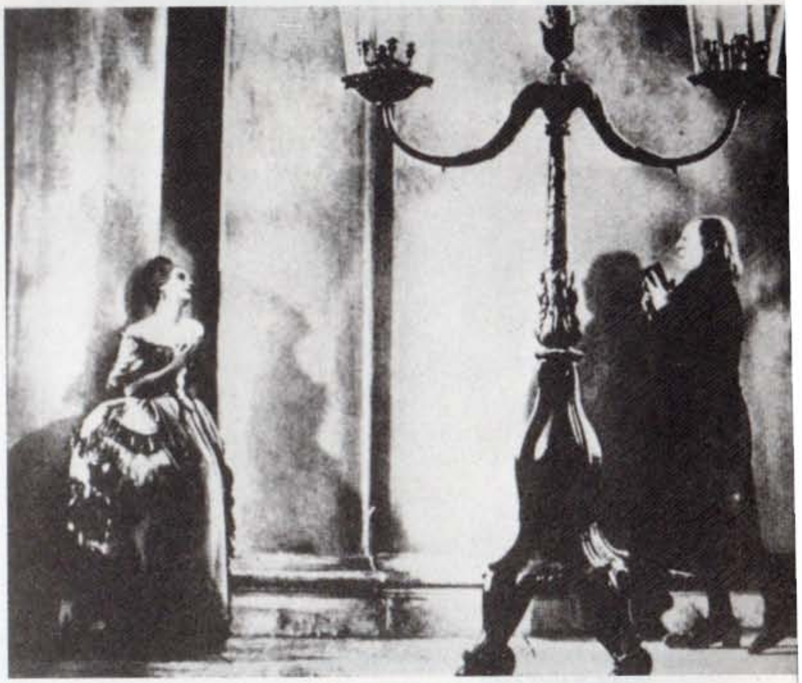


A opereta *Giroflé-Girofla* montada por Taírov em 1922. À extrema esquerda, Alice Kooner, que representou o papel de Fedra no próprio Teatro Kamerny de Moscou.

Marlene Dietrich.

Marlène Dietrich

Charlie Chaplin em *As Luzes da Cidade*.



Tartufo, filme de F.W. Murnau, com Emil Jannings, 1925.

Robespierre de Romain Rolland. Encenação de Piscator, com projeções. Berlim Ocidental, 1963. Cenário Hans-Ulrich Schmuckle. Com Ernst Ginsberg e Walter Pfeil.

7. As Pesquisas antes e depois da Revolução Russa

Citamos de passagem exemplos russos de teatro simbolista ou futurista. Convém situar com mais precisão as experiências russas em seu contexto de antes ou depois da Revolução.

NA URSS: MEYERHOLD

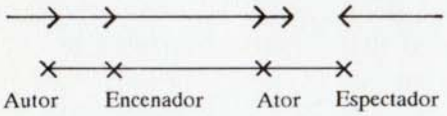
Depois de ter trabalhado no Teatro de Arte, Meyerhold atravessou uma fase simbolista, da qual já falamos, a seguir praticou o teatro de convenção consciente, a biomecânica e o construtivismo. Interessou-se pelo cinema e tentou uma "cineficação do teatro". Enfim, tomou parte do Outubro Teatral e trabalhou em prol do teatro revolucionário. Nesses diferentes períodos, ele dirigiu notadamente o jogo dos atores e realizou encenações que marcaram época na história do teatro.

A convenção consciente: o termo não é de Meyerhold, mas de Valeri Briussov, que atacou o naturalismo de Stanislavski em 1902, qualificando o Teatro de Arte de "asilo para as pessoas de fraca imaginação". O palco é por sua essência convencional. Essa convenção precisa ser consciente. "O palco deve dar tudo o que ajude o espectador a reconstituir, pela imaginação, a ambientação exigida pelo assunto da peça." Essa ambientação deve ser estilizada[1]. Meyerhold reabilita a teatralidade que Stanislavski não queria. Seu ator não esquece nunca que está representando, que representa diante de um público e para ele. O espectador tem consciência dessa convenção e não identifica o ator com a personagem. Se o encenador organizou minuciosamente cada detalhe e se ele foi o único timoneiro durante os ensaios, durante as representações ele se apaga e o ator, respeitando as vontades de seu encenador, tem liberdade de criação e de interação com o público. É o princípio da linha horizontal[2], em vez do triângulo.

---

[1] N. Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, p. 359.

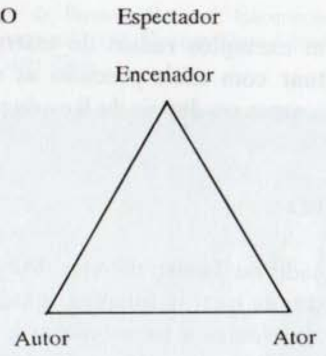
LINHA HORIZONTAL



(método antigo)

a percepção do espectador passa pelo encenador.

TRIÂNGULO



(Meyerhold)

o ator, depois de ter ensaiado com o encenador, se exprime livremente diante do espectador.

A imaginação do público, completando o jogo alusivo dos atores, está incluída no espetáculo desde a fase da preparação.

Estratificações sucessivas fazem com que no ator a memória de cada papel representado anteriormente se deposite e que ele não interprete um novo papel como se fosse virgem de qualquer interpretação anterior; sua experiência se faz sentir mesmo que ele não queira. A memória do espectador também intervém, na medida em que ele leu, viu, conheceu anteriormente certo número de coisas, e que suas lembranças se misturam à sua recepção de uma representação, originando o que Meyerhold chama "associações".

---

[2] V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, Gallimard, p. 35.

Meyerhold tem o sentido agudo da teatralidade. Com um traço, ele faz a síntese de uma personagem, exprime o essencial. Sabe penetrar no cerne das coisas e o tornar visível, desmonta, demonstra, desmistifica. Ele trabalha por núcleos sucessivos. Isola o tema diretor, faz improvisações em torno dele, cria um longo jogo de cena mudo entre duas fases do discurso. Elabora a encenação no palco ensaiando somente uma seqüência curta de cada vez, mas de um modo tão profundo que ela não poderia ser representada no dia seguinte sem qualquer outro recurso de incubação. Sendo ele mesmo um ator, Meyerhold pensa em termos de ator. Mas tende a dizer: olhe o que eu faço e faça-o. Está atento aos problemas vocais, sem dispensar-lhes importância primordial. Ao redigir em 1922 um memorando sobre as características indispensáveis ao ator, exige, para o grande primeiro papel, um extenso diapasão e uma riqueza de timbres, uma voz forte de barítono médio tendente ao baixo; para o apaixonado, uma voz alta de tenor; para o tolo, a possibilidade de representar em falsete; para o pai nobre, voz de baixo profundo. Mas já em 1910 irritava-se com o comediante do teatro antigo, com o declamador inteligente, com o gramofone que recita um texto como um disco. Poder-se-ia pôr nos cartazes: "A peça será lida com figurino e maquiagem", fulmina ele. Fustiga paralelamente os maus autores, que gostaria de condenar a escrever roteiros de movimentos antes de introduzir neles palavras. Para ele, os gestos são mais importantes que as palavras, os movimentos mais reveladores que a fala. "O público conhece os pensamentos e as motivações de um ator por seus movimentos"[3]. Ele quer que o ator seja vivo, que salte, dance, faça malabarismos e cante. Depois de haver trabalhado uma técnica de saltos, elaborou a "biomecânica".

Biomecânica

"O corpo todo participa de cada um de nossos movimentos", diz Meyerhold. Seus atores-acrobatas se adestram com Inkinzhinomov, um mongol que conhecia bem as técnicas asiáticas. Eles procuravam as leis do movimento no homem e no animal, adquirindo reflexos vivos. Podiam realizar sem esforço as mais rudes ações (apanhar um parceiro estendido no chão, jogá-lo sobre os ombros, carregá-lo, fazê-lo cair novamente – agarrá-lo pela garganta – recebê-lo sobre o peito). Sabiam calcular, coordenar os movimentos, experimentar-se, pôr-se à prova.

---

[3] Cf. N. Gorchakov, *Le Théâtre soviétique*, citado em Edwin Duerr, *The Length and Depth of Acting*, p. 47.

Se o ator tiver bons reflexos, a partir de um movimento adequado, um sentimento adequado é excitado. A biomecânica aparenta-se com as ações físicas de Stanislavski, mas sem a preocupação de favorecer o "reviver". As cabriolas, os saltos, não têm forçosamente uma justificativa psicológica. Esta prática suscitou mal-entendidos e controvérsias. Meyerhold caricatura assim essa incompreensão:

> Crê-se que, para representar o monólogo "Ser ou não Ser", eu exija, ao reentrar em cena, dar saltos perigosos, esboçar algumas quedas, andar de quatro [...] Quando eu digo que um ator deve ser malabarista, quando numa obra moderna eu o faço dizer um monólogo enquanto se exercita jogando bolas para o ar, é uma pedagogia destinada a desenvolver os músculos da mão, obrigo o ator a exercitar-se. Mas as pessoas me compreendem ao revés[4].

A biomecânica é um sistema de treinamento. Não impede que alguns de seus exercícios tenham sido introduzidos na encenação e, somada à concepção do cenário construtivista, ela deu origem a um tipo de atuação bem característico, ainda que o termo biomecânica nunca tenha sido claramente definido. Em *A Floresta* de Ostrovski, os sentimentos são substituídos por saltos; cada arroubo dos apaixonados vai mais alto do que o anterior.

A biomecânica pode ser talvez integrada numa preocupação social. Alexei Alexandrovic Gvozdioc, crítico que publicou, em 1927, *O Teatro de Meyerhold*, explica que os antigos atores do teatro burguês trabalhavam por diletantismo, segundo a inspiração, e que a própria técnica stanislavskiana se harmonizava com a inteligência burguesa do pré-guerra, "com sua necessidade de sensações íntimas, individuais, de um psicologismo refinado", que o equilíbrio entre corpo e alma no ator era violado em favor da alma e em detrimento do corpo; enfim, os atores antigos, abusando de estimulantes (café, vinho), não dispunham de um domínio absoluto de suas possibilidades corporais[5]. A biomecânica meyerholdiana corresponderia a um esforço de saneamento desejado pelos revolucionários. Norris Houghton aproxima a biomecânica dos princípios marxistas, pelo fato de que ela substitui o emocional e o intuitivo pelo racional, pelo funcional e pelo utilitário. Segundo o mesmo autor, Meyerhold descobriu primeiro a biomecânica e em seguida percebeu que ela coincidia com a atitude marxista[6]. Não há certeza.

---

[4] Cf. Meyerhold, *La Rivoluzione teatrale*, textos de Meyerhold apresentados por Giovanni Crino, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 192.

[5] Alexei Alexandrovic Gvozdiov, "Le Théâtre Vsevolod Meyerhold", 1927, em Giovanni Crino, *La Rivoluzionne teatrale*, pp. 286-327.

[6] Norris Houghton, *Moscow Rehearsals*, New York, Grove Press, 1936, p. 94.

Os exercícios musculares devem exprimir a substância social da personagem. A biomecânica tendia para uma sociomecânica. Tanto quanto o verbo, posturas e movimentos deviam definir a condição, a classe social da personagem. Entre Stanislavski e Meyerhold passou a Revolução. O culto da beleza pela beleza foi abolido, a ilusão cênica foi destruída por todos os meios e a emoção individual foi condenada.

> A arte deve ser uma parte da vida, refletir a luta da vida, a luta de classes. A arte não deve existir em si mesma, ser uma escapatória, uma torre de marfim. O artista não pode considerar sua criação como a expressão de suas emoções individuais, tudo deve ter um sentido para o povo, ter relação com seus problemas[7].

Todas as propriedades teatrais foram declaradas bens nacionais em 1919; empenhando-se a fundo numa pesquisa que respondia aos objetivos revolucionários, Meyerhold dirigiu o Outubro Teatral, movimento político que pretendia combater o academicismo do antigo regime. O ator pertence ao povo. Operário da cena, ele entra no quadro da produção. Deve-se melhorar seu ritmo de rendimento. O ilusionismo burguês desaparece, o palco torna-se uma máquina de desempenho. Meyerhold adota a técnica construtivista[8].

O Construtivismo

Em 1921, Meyerhold viu uma exposição de modelos de construções, de artistas não figurativos que empregam um material bruto diante de uma arte antiestética, utilitária. Ele adapta essa idéia ao teatro. Em um palco nu, instala um dispositivo de aparelhos de ginástica para *O Corno Magnífico*, de Crommelynck. Os atores, "trabalhadores da cena", usam uma malha azul, qualquer que seja o papel. Para o espectador, o processo de trabalho é desnudado, desmistificado. Suprime-se a ribalta e os bastidores. Só há no palco, funcionalmente, o que possa servir ao ator. Nenhum enfeite para os olhos. Em *Eia Europa!*, não usa escada, o ator a sugere. Na cena de amor de *A Floresta*, de Ostrovski, Arkachka e Ulita se balançam nas extremidades de uma prancha colocada sobre uma tora. Em *O Mandato*, de Erdman, nos momentos mais patéticos da cena de amor, a rotação dos círculos giratórios sobre os quais os comediantes representam afasta-os inexoravelmente um do outro, o que obriga os apaixonados a perigosos exercícios de equilíbrio. Enfim, o desnudamento do palco leva a suprimir a caixa do ponto e o ponto também, para grande desespero de alguns atores de memória preguiçosa.

---

[7] *Idem*, p. 23.

[8] I. Aksenov, coletânea "L'Octobre Théâtral", 1926, em V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, pp. 156-162.

Os construtivistas esperavam que os operários, espectadores, participantes ativos do novo teatro, chegassem até a representar, a improvisar e substituíssem os profissionais, a quem só restaria desaparecer. Foi então que se percebeu que nenhum não-profissional sabia manipular os objetos em cena, que somente os atores com treinamento de anos conseguiam executar o balé de objetos que Meyerhold queria. O objeto pode ser invisível: em *A Floresta*, os dedos ágeis do ator imitam o peixe que o pescador acabou de pescar. Se o objeto for real, é preciso dominá-lo plenamente; o ator se exercita para reconstituí-lo imaginariamente, sugeri-lo no espaço, para conhecer conscientemente a sua estrutura quando o manipular de verdade.

A Remontagem de Textos

A atração pelo cinema sem dúvida contribuiu para a evolução de Meyerhold: divisão em episódios, adaptação dos textos a partir de um romance (por exemplo, de *A Dama de Espadas*), ou da estrutura interna da peça (ele se intitula co-autor de *O Inspetor Geral*), introdução de telas que alternam representação ao vivo e representação filmada, trucagem final de *O Inspetor Geral* (as personagens petrificadas são substituídas por manequins: "Vocês estão mortos, sua agitação é uma agitação de mortos"). Mas a adaptação, a remontagem de textos, não é conseqüência unicamente do cinema. Faz parte do espírito futurista que já estudamos, que foi praticado por numerosos encenadores russos do período pós-revolucionário, remanejando, adaptando todas as peças existentes. Não se trata de reconstituir o passado, mas de atualizá-lo. Provoca-se o anacronismo fazendo constante referência ao mundo contemporâneo. Em *As Auroras*, de Verhaeren, Meyerhold, em 1921, manda ler as últimas notícias do *front* da guerra civil da Criméia. (No período simbolista dos seus primeiros trabalhos, ao contrário, impregnava os atores com o espírito dos autores, pondo-os a trabalhar em poemas de Maeterlinck, a fim de que representassem melhor as peças de sua autoria.)

Meyerhold co-autor não fabrica geralmente o diálogo suplementar. Adiciona ao texto existente o que chama de segundo andar da peça, isto é, revela tudo o que o autor incluiu em sua peça e no conjunto de sua obra (há, em *O Inspetor Geral*, passagens de *Os Jogadores*, de *As Almas Mortas* e de *As Histórias de S. Petersburgo*, de Gógol), adiciona sua "leitura" pessoal com todas as "associações" que ela possa comportar, e traduz o todo por procedimentos cênicos. Ele repensa as articulações, acrescenta personagens mudas que participam através de pantomimas, constrói um coro presente e ativo de comparsas ou figurantes episódicos. Em *O Inspetor Geral*, materializa, por meio de uma personagem-sombra, o companheiro de viagem de quem Klestakov fala, e faz a criada do cabaré dialogar com Óssip, o que torna mais compreensível uma situação apresentada pelo autor em um monólogo pouco claro. Meyerhold detesta profundamente o monólogo e o transforma toda vez que pode[9].

Direção de Ator

O não-sentimentalismo, a ironia e o grotesco caracterizam o ator meyerholdiano. Zenaida Reich, interpretando Aksiucha, em *A Floresta*, "não compartilha nem das alegrias nem das tristezas de sua personagem", ela se dissocia de seu papel de pequena burguesa, "graças a sua atitude irônica", dizem G. Gausner e E. Gabrilovitch na coletânea *O Outubro Teatral*[10]. Para ter certeza de que não vai comover-se com sua personagem, o ator faz várias personagens, pequenas ou grandes (seria interessante sete ou dez em um mesmo espetáculo, acha Meyerhold, mas chegou a tanto?). O ator não tem mais o direito de ser um herói neurastênico, está investido de uma missão social, política: é um "distribuidor de energia", encarregado de sacudir o espectador, de dar-lhe vontade de combater a beatice, a erotomania, o pessimismo. Meyerhold quer um ator cheio de alegria interior, que sinta prazer em desincumbir-se de suas tarefas sucessivas, jamais deixando transparecer seu esforço, e que, a cada noite, improvisa seu papel, sem o que seu crescimento pararia, enfim, que não tema chegar até o grotesco.

Seria sedutor retratar o caminho do grotesco, de Goya a Meyerhold, passando por Victor Hugo, Jarry, Y. Goll, e o movimento expressionista, para chegar até nossos dias com Grotovski ou aos comediantes do Open Theatre. Meyerhold deu-lhe a seguinte definição, na *Grande Enciclopédia Russa*, de 1902: "O monstruosamente esquisito produz humor que, sem motivo aparente, aproxima as noções mais divergentes [...]". Ele encontrou nas peças de Blok aplicação imediata dessa técnica de ruptura e zombaria exagerada, que reaparece nele até *O Mandato* de Erdman.

---

[9] Cf. A. V. Lunatcharsky, resenha crítica de *O Inspetor Geral*, *Novyj Mir*, 1927, nº 2, tradução de Béatrice Picon-Vallin, em *Travail théâtral*, inverno de 1971, pp. 44-57.

[10] Cf. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, p. 199.

Em cada uma de suas realizações, Meyerhold imprime o seu *tempo* na encenação. Não é em absoluto o procedimento de Jouvet, que procura ajustar sua pulsação à de Giraudoux ou de Molière. Apoderando-se de *A Dama das Camélias*, dispensa-lhe o tratamento de uma sonata. O primeiro ato, cujas seqüências intitula:

1. Depois da Grande Ópera, e Passeio à Festa
2. Uma das Noites
3. O Encontro,

foi realizado, dramaticamente, segundo os *tempi* de:

1. Andante, Allegro, Grazioso, Grave
2. Capriccioso, Lento (trio), Scherzando, Largo e Mesto
3. Adagio, Coda, Strepitoso etc.[11].

Ele esfria a ação com pausas entre as falas, com posturas estáticas ou intrusão de pantomimas; subverte o encadeamento da ação, impõe a Ilinski entonações falsas, insólitas, voz fabricada. Submete à sua vontade de criação todos os elementos do espetáculo. Se o ator resiste, ele não o solta até que o haja convencido a aderir à sua concepção:

> O encenador não temerá entrar em conflito com o ator no ensaio até (e inclusive) o corpo a corpo. Sua posição é sólida, porque, ao contrário do ator, ele sabe (ou deve saber) o que o espetáculo deverá proporcionar amanhã. Ele encontra-se obcecado pelo conjunto, portanto é mais forte que o ator[12].

Hostil ao trabalho de mesa, Meyerhold trabalha no palco, modelando o imprevisto, agindo sem parar sobre os atores no sentido da restrição. A música intervém no "tempo", em *O Preceptor Bubus*, e o isolamento numa pequena plataforma, em *O Inspetor Geral*, restringe o espaço em que se movem os atores.

Ao contrário de Stanislavski, que tentava pôr a peça em incubadeira, em atmosfera privilegiada, numa reconstituição protegida de qualquer germe impuro, Meyerhold faz o teatro entrar na efervescência da vida de hoje. O mundo, diz E. T. Kirby, constitui para ele "um enorme espetáculo de marionetes que o destino manipula"[13]. O espetáculo que encena é uma gestação que ele anima. É sempre tão-somente o esboço daquilo que gostaria de realizar. Não congela nada em remate satisfatório, ele nos deixa a impressão de um espetáculo em vias de ser feito diante de nossos olhos.

---

[11] N. Houghton, *Moscow Rehearsals*, p. 103.

[12] V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, p. 283.

[13] E. T. Kirby, *Total Theater*, p. 140.

TAÍROV

Outro discípulo formado por Stanislavski e que iniciou sua carreira com Meyerhold: Alexandre Taírov, que se tornou diretor do Teatro Kamerni. Taírov também se afasta do naturalismo, mas de modo diferente de Meyerhold. Aliás, há um antagonismo, uma acrimônia constante entre os dois jovens encenadores: Meyerhold considera Taírov um esteta, um futurista adocicado para o uso das mulheres, que ainda está com as posturas enlanguecidas do balé, contra as quais Fokin já lutava; seus atores são janotas, ignoram o passo firme ao modo de Delsarte, "para quem todas as posições do corpo, os movimentos, o rosto, exprimem o que os autores gostariam de fazer ver"[14]. Taírov via na biomecânica de Meyerhold apenas uma adaptação mal digerida do taylorismo praticado nas fábricas.

Taírov parte de uma concepção da beleza formal, não o move ideologia alguma. Para ele, o teatro é uma caixa de maravilhas organizada ao redor de um centro, o ator, e destinada a dar uma festa. Seu ator-acrobata-dançarino não se assemelha a um "operário do palco", como na biomecânica. Moderno, mas não revolucionário; futurista, mas não político. Taírov mantém-se à parte na sovietização teatral, embora efetue algumas rupturas idênticas em relação ao antigo teatro. Proclama, por exemplo, a mais perfeita desenvoltura no tocante ao texto, que para ele não é mais que um pré-texto. "Pode-se cortá-lo, aumentá-lo, transformá-lo segundo o ritmo, a harmonia da obra. Em cena, tudo deve ser concebido de modo a ajudar o ator no livre desenvolvimento de sua personalidade, envolvê-lo numa atmosfera cênica propícia"[15]. É a mentalidade dos encenadores russos dos anos 20, mas, ao contrário deles, Taírov reafirma a supremacia do ator.

Adestrado desde muito jovem como o aprendiz de uma corporação, o aluno-ator cursa a escola de Taírov durante cinco anos: formação vocal e corporal, improvisação, desenvolvimento da sensibilidade. A principal tarefa do ator é *a emoção*. O espetáculo é uma soma de momentos de emoção. São emoções sem ligação com o lugar nem com o tempo, diz Ripellino[16], sem referência a nenhuma memória, mas pertencentes a categorias eternas e baseadas em quatro emoções elementares: cólera, medo, alegria e sofrimento. Todas as combinações podem ser adicionadas a elas: cólera mais sofrimento etc. Para cada papel se estabelece uma curva emotiva. A expressão das emoções elementares confere ao jogo grande força; às vezes refreia-se uma para dar vazão à outra mais violentamente. O ator exterioriza muito: sobressaltos de ombros ou braços, batidas de pé, olhares ferozes (*Desejo* de O'Neil) ou, ao contrário, fica congelado num hieratismo voluntário (*Fedra*). Ele deve ser capaz de passar da mais intensa tragédia à mais desenfreada farsa; seu repertório abrange toda a gama. Alice Koonem, intérprete de Fedra, cantava na opereta *Giroflé-Girofla*. O sentido do trágico, tanto para Taírov como para Meyerhold, não é sinônimo de aflição e tristeza, mas advém de uma criação interior, alegre e dinâmica, que provoca uma tensão dirigida para a expressão trágica ou cômica.

---

[14] Cf. V. Meyerhold, artigo contra a obra de Taírov: "Notas de um Diretor", *Rassegna Sovietica*, Roma, outubro de 1965, pp. 62-68.

[15] Artigo não-assinado, classificado no "Dossier Meyerhold", Biblioteca do Arsenal, Fundo Rondel, Rt. 12496.

A dicção freqüentemente é artificial. O ator é antes de mais nada um corpo que se transforma (trajes, maquiagem, máscara), que se adapta interiormente a essa forma e se coloca no espaço cênico em harmonia com o conjunto dos outros atores. Figura, objeto teatral em movimento, criador de formas e gestos sustentados pela emoção, o ator compõe um alfabeto de posturas, executa arpejos de ritmos, relegando a palavra a segundo plano. Integra-se ao tempo regrado da representação inteira. Partidário de um domínio extremo, opõe à supermarionete de Craig a idéia de um superator. Do mesmo modo que há para a dança um "corpo de balé", Taírov quer formar um "corpo de drama", ou conjunto dramático disciplinado ao lado dos atores principais; é hostil aos figurantes não iniciados que vê proliferar no teatro dito "de massa".

Viria um momento em que Taírov renunciaria ao isolamento artístico:

> Soou a hora em que os teatros profissionais e os teatros operários devem parar de trabalhar separadamente. Nós podemos dar-lhes nossa experiência e os comediantes profissionais só terão a ganhar com o exemplo de probidade, de simplicidade direta, de consciência de classe dos palcos proletários[17].

---

[16] A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, p. 353.

[17] Taírov, entrevista por Stefan Priacel, *Cahiers du Théâtre d'action international*, outubro de 1932, em "Dossier Taírov", Biblioteca do Arsenal, Fundo Rondel, Re. 17989.

VAKHTANGOV

Morto muito jovem, teve uma carreira breve porém marcante. Discípulo de Stanislavski, Vakhtangov, como Meyerhold, volta à teatralidade. É mister que seja de fato por meios teatrais que o ator transmita ao público o que sente; e meios teatrais Vakhtangov tinha para dar e vender. Sua imaginação prodigiosa desencadeava a dos alunos. Sua encenação de *Turandot*, de Gozzi, era muito animada. Ele estabeleceu um prólogo (em que os atores, em cena, se maquiavam à vista do público) e fez representar o texto, não como fora escrito, mas com uma postura atual, com ironia em relação a seu conteúdo trágico[18].

Descrevemos suficientemente os aspectos do Sistema de Stanislavski para não nos alongarmos agora nos "Estudos" e explorações de um de seus principais discípulos, ainda que sua personalidade o diferenciasse de seu mestre. Lembramos Vakhtangov o encenador em nosso capítulo do expressionismo e citá-lo-emos novamente na ética, a propósito de seu trabalho com a companhia Habima.

No trabalho assim como na vida, Vakhtangov dava mostras de uma atitude mística. Para ele, o teatro era uma espécie de mosteiro onde um grupo de artistas vivia isolado do mundo. Não obstante, quis atuar em favor do novo regime. "A linha vermelha da Revolução dividiu o mundo entre o antigo e o novo. Se um artista quer criar após a Revolução, deve criar com o povo"[19]. No próprio interior de seu teatro, renuncia à idéia de um encenador todo-poderoso, achando que o coletivo de trabalho deve participar na escolha da peça e na sua realização.

OUTRAS TENDÊNCIAS DO TEATRO SOVIÉTICO

Meyerhold, Taírov e Vakhtangov não foram os únicos encenadores de sua época; nós os destacamos para determinar sua contribuição característica ao jogo do ator, mas convém lembrar que a criação teatral na URSS estava então em plena efervescência. Citemos o movimento excêntrico do estúdio FEKS, em que o coturno foi substituído pelos patins de rodas, onde o movimento dos atores é mecanizado (em *A Dança das Máquinas*, eles imitam os movimentos do pêndulo e dos pistões); a ritmometria no Teatro Heróico-Experimental de Boris Ferdnandov (o ritmo é marcado no metrônomo ao mesmo tempo para a palavra e para o gesto); Okhlopkov e seu teatro realista (vê-lo-emos no capítulo sobre o espaço cênico). No Espelho Curvo, Evreinoff satiriza as tentativas de seus confrades. Ele monta, num mesmo espetáculo, o primeiro ato de *O Inspetor Geral* de quatro maneiras diferentes: a maneira tradicional, no estilo de Stanislavski, no de Reinhardt e no de Craig[20].

---

[18] N. Evreinoff, *Histoire du théâtre russe*, p. 352.

[19] Eugène Vakhtangov, *Journal*; cf. N. Houghton, *Moscow Rehearsals*, p. 130.

Ainda assim, os profissioniais são suplantados pelos não-atores que contestam seu trabalho. Um departamento de estudos funda a "eortologia" para separar o teatro do povo daquele feito pelo profissionalismo. Operários constituem a Proletcult (seção de cultura proletária). Amadores propagam um teatro auto-ativo. Organizam-se espetáculos de massa com grande esforço de figuração; ou faz-se *agit-prop* em carrocerias de caminhões. Prepara-se um novo tipo de ator nas escolas de teatro, com cursos de sociologia, de economia política e de história do movimento revolucionário. Stanislavski se questionava com ingenuidade:

> Quando representa peças sociais e políticas, o segredo do êxito do ator não está em pensar o menos possível no político e no social, limitando-se a representar com sinceridade e honestidade absolutas?[21]

O ator soviético tem, ao contrário, uma concepção marxista do mundo, luta pela causa do povo, empenha sua vida e seu trabalho a serviço dessa causa.

A politização do teatro tende a destruir a herança artística em benefício da militância.

O TEATRO POLÍTICO NA ALEMANHA

O Teatro Operário, Amador ou Semiprofissional

O teatro operário, teatro proletário alemão, foi realizado por alguns atores profissionais, mas principalmente por amadores, membros do Partido Comunista, que se improvisaram em atores, cenógrafos e aderecistas. Nascido após a Primeira Guerra Mundial, este teatro de *agit-prop* desenvolveu-se sobretudo a partir de

---

[20] Cf. A. M. Ripellino, *Maiakovski et le Théâtre russe d'avant-garde*, p. 247; Sylvain Dhomme, *La Mise en scène d'Antoine a Brecht*, Paris, F. Nathan, 1959, p. 258; e Evreinoff, *Historie du théâtre russe*, p. 399.

[21] Nina Gourfinkel, *C. Stanislavski*, p. 103.

1924. Por ocasião das campanhas eleitorais, procedia a uma montagem com esquetes, canções, pantomimas e breves caricaturas. Como na URSS, adotava a forma do jornal vivo ou jornal dramatizado, encarnado em imagens vivas. Seguia o ritmo arrebatador da revista, utilizava o coro falado, anulava a barreira palco-platéia. Pouco a pouco, além de suas possibilidades de utilização para fins políticos, esse tablado à margem dos palcos oficiais polarizou as atenções e favoreceu a abertura para novas técnicas teatrais.

Nesses espetáculos empregam-se materiais brutos: a atualidade imediata; é um teatro que improvisa, reúne números discordantes, insere citações, documentos, entrega-se às montagens, funde textos antigos. Renuncia ao figurino: a companhia Coluna Esquerda (Berlim, 1929), associação esportiva operária, representa em trajes para treinamento esportivo. Os cenários não têm mais importância. Um grupo de atores sugere um avião (como na revista *Os Soldadores*, em Hamburgo). Outros representam nas fábricas, na rua. A vigilância policial obriga a uma mobilidade constante. O estado de emergência, proclamado em 1931, limita-se a sugerir o que não pode mais ser dito abertamente durante a representação. O empenho, entretanto, é encontrar argumentos que refutem os do partido adversário, procura-se um tipo de representação eficaz, até mesmo didática. Mas, tanto quanto o teatro naturalista havia criado uma atmosfera de tristeza ao retratar o meio operário, o teatro operário manifesta com alegria, com vitalidade, a sua vontade de "sair desta"[22].

Autores profissionais, como Friedrich Wolf, trabalharam com grupos proletários, e sabe-se que Brecht preferia os amadores formados nesse teatro aos atores saídos dos conservatórios tradicionais.

PISCATOR E SEU TEATRO POLÍTICO

O fato de ter combatido na guerra de 1914 levou Piscator a refletir sobre a sua profissão: "Nas trincheiras de Ypres [...] meu *métier* de ator foi arrasado como as trincheiras que ocupamos e liquidamos"[23].

Admirador da Revolução Russa, espartaquista convicto, Piscator abre em 1919-1920, em Königsberg, um "Teatro-Tribunal", onde queria reunir um público operário. O programa se destina a mostrar em cena gente do povo, proletários, a examinar seus problemas e também a levantar-se contra a guerra. No "Teatro-Proletário" (1920-1921), Piscator acentua a luta de classes. A palavra arte é banida, as representações são manifestos, reuniões, os atores são anônimos, fundidos no coletivo de trabalho. Qualquer romantismo e psicologismo estão excluídos da interpretação; o ator não significa o sentimento, ele o mostra claramente como que sob uma redoma de vidro. Ele não se entrega à personagem ou à situação, ele domina intelectualmente o seu papel, não se esquece de que, representando, participa de uma ação de propaganda e educação. Ele mesmo teve uma iniciação política e durante os ensaios explicaram-lhe exaustivamente o significado político do texto.

---

[22] Cf. André Gisselbrecht, em *Théâtre populaire*, nº 46, pp. 1-45, 2º trim., 1962.

[23] Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, texto francês de Arthur Adamov, p. 16.

Os atores "burgueses" em sua maneira de trabalhar são eliminados, o "Teatro-Proletário" forma para a expressão teatral novas pessoas de espírito militante. Mas percebe que um operário não "representa" forçosamente bem uma personagem de operário e que provisoriamente é preciso contentar-se com o efeito indireto: um ator profissional, sem opinião política, pode no entanto atingir o efeito procurado por Piscator, pondo em relevo classicamente o essencial de seu papel. Era a sugestão de Stanislavski! Para o futuro, Piscator forma alunos no estúdio ligado ao teatro. Ele descobre que os estudantes do estúdio são muito menos "engajados" que os atores da Piscator-Bühne e muito mais preocupados com sua carreira de atores. Também constitui uma decepção quando os não-atores pretendem receber cachês. A seção sindical do Partido Comunista se recusa a fornecer duzentos camaradas para os coros, num espetáculo de pesquisa do estúdio, sem pagamento. Piscator diz, amargamente, que seu pessoal participava gratuitamente dos espetáculos do Partido.

Como na URSS, foi difícil criar um repertório. Enquanto esperava, Piscator utiliza peças existentes, modificando-as, adicionando-lhes um prólogo ou um epílogo, antepondo-lhes uma exposição esclarecedora do ponto de vista "histórico" da encenação e com a convicção de que o culto à personalidade do artista – aqui o autor – é reacionário. O encenador não serve o autor, é o servidor e o apresentador de seu tempo[24]. A obra não resulta de uma preocupação individual, mas deve ajudar a fazer compreender o mundo. Em vez de uma intriga inventada, Piscator prefere um documento real. Faz montagens de textos, "revistas políticas" com colagens também de canções, cenas de atores, preleções, cinema, projeções. Em um dispositivo não figurativo, porém despojado e funcional, Piscator propõe um teatro-documento não ilusionista, em que atores e espectadores são levados em conta.

Esse teatro de propaganda deve permanecer teatralmente eficaz. A técnica há de ajudar o didatismo. Projetam-se em grandes quadros textos explicativos, fotografias ou seqüências filmadas para auxiliar na compreensão do texto, para reintegrar a peça na totalidade do mundo. Uma maquinaria muito complexa é acionada de acordo com cada peça. Em *O Bravo Soldado Schweik*, os comediantes representavam em esteiras rolantes (que produzem barulho: em equilíbrio instável, os comediantes têm de gritar para se fazerem ouvir). Tais esteiras rolantes resolvem os problemas de tempo e de espaço, nesse romance adaptado ao palco. Com o arquiteto Gropius, Piscator pretende renovar completamente a arquitetura teatral, pois a compartimentação do teatro à italiana não corresponde em absoluto às necessidades do teatro político, tal como Piscator o encarava.

Enquanto Piscator se orientava para o desenvolvimento dos meios técnicos, Bertolt Brecht (que trabalhara com ele como "dramaturgo") buscava uma renovação mais radical do teatro.

BRECHT

O expressionismo alemão levara ao exagero a exteriorização das emoções, a exaltação artificial, as convulsões. O racionalismo impôs uma visão mais comedida dos sentimentos. Lucidez amarga, desconfiança pudica e raciocínio crítico se uniram contra uma pieguice julgada culpada. O ator não será mais o João que chora e faz chorar por causa da existência miúda de uma personagem. Trata-se de ensinar o espectador a pensar e a rever sua concepção do mundo. A nova objetividade acentuou a descrição da sociedade e não mais as revoltas individuais diante dessa sociedade.

Depois de haver sofrido por pouco tempo a influência do expressionismo, Brecht passa a questionar o conceito de teatro reinante como um todo. Impregnado das idéias de Karl Marx, sonha escrever para as massas, instruí-las. Apesar de seus dotes líricos, obriga-se a adquirir uma linguagem seca, elíptica. Tendo estudado medicina, orienta-se para uma observação mais científica das coisas; a ciência ensina-lhe a dúvida sistemática. Relaciona-se com engenheiros e esportistas. Apaixonado por boxe, quer que o espetáculo se assemelhe a uma luta. Hostil ao teatro de divertimento, que ele chama de "digestivo" ou "culinário", adota a forma épica. (O teatro épico é aquele em que se narra o que se passou, enquanto no dramático se assiste a uma ação presente.) Depois, recorre ao teatro dialético, que trata da História através de uma ação, mostrando indiretamente por meio do teatro as transformações da História.

---

[24] *Idem*, p. 91.

Brecht acachapa os diversos elementos que constituíam a base do teatro ocidental. Mudando a finalidade da representação, os meios são modificados e a maioria dos dados adquiridos é atirada fora.

OS ASSUNTOS das peças não serão histórias de amor e sim temas sociais. "O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de animais de abate [tornam-se] assuntos de teatro"[25]. As peças não se destinam unicamente à representação, é bom que depois de vê-las o espectador as leia. O teatro é feito para que se aprenda algo com ele. Não convém mais mostrar nele homens bons mas inverossímeis e evocar soluções inaplicáveis. É preciso ajudar os homens a construir a sociedade de amanhã.

A AÇÃO TEATRAL não é mais dramatizada, não se desenvolve mais como uma curva ascendente até o desfecho; ela é interrompida constantemente para dar tempo de refletir, de comentar, invocar argumentos contraditórios. Brecht desdramatiza a ação, renega a "teatralidade" para forjar um novo aspecto teatral tanto no texto como na representação. Seguindo o romancista Döblin, que definiu o épico como se deixando decupar, "com tesouras, em partes capazes de continuar a viver sua vida própria"[26], compõe "episódios". Inspirando-se na feitura dos números exibidos nas barracas de feira, Brecht põe títulos em suas cenas.

A FORMA VERSIFICADA. Passagens inteiras são versificadas. Brecht emprega metros variados: iambos clássicos, versos schillerianos ou goethianos, versos livres. Esse procedimento de alternância prosa-verso dá a importância, sublinha a oposição entre personagens, introduz uma ruptura, força a atenção do espectador. Os *gangsters* de *Arturo Ui* falam em versos iâmbicos.

---

[25] Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, texto francês: Jean Tailleur, Gérard Eudeline e Serge Lamare, p. 113 ("Théâtre récréatif ou théâtre didatique?").

[26] *Idem*, p. 111.

O ANTIGO HERÓI, guerreiro, chefe, príncipe, cujas façanhas se costumava louvar, é colocado sob acusação. Quanto ao "herói proletário" dos tempos modernos, trata-se apenas de um homem como os outros até o momento em que comete uma ação notável[27]. O outro não mais existe. As personagens piedosas, cujas desgraças seriam lamentadas outrora, são acusadas de se terem deixado espezinhar, de não terem tomado as rédeas de seu destino para que cessasse a exploração de uns por outros. Cada homem nos é mostrado como uma personagem com várias facetas, suscetíveis de evolução, em vez de se cristalizar em um tipo fixo com o qual o comediante deveria identificar-se. O estado do homem se modifica a partir de coações sociais que importa mostrar, a personagem de teatro não é mais uma entidade isolada, porém uma pequena engrenagem reintegrada no contexto de uma sociedade que é denunciada. Em algumas peças, os coros a rodeiam, para participar da demonstração e incitar o espectador a entrar no jogo, solicitando-o através de perguntas, convidando-o a resolver o conflito apresentado, enquadrando-o num esquema de ação. O parceiro do comediante é, virtualmente, toda a platéia.

RELAÇÃO COM O ESPECTADOR. Não estamos mais num teatro de ilusão em que se cria um encantamento. Renuncia-se à quarta parede que separa o palco da platéia, não se tenta fazer crer numa ficção[28]. Diz-se claramente que se organiza uma representação teatral, que são mostrados acontecimentos destinados a fazer pensar. Não se trata somente de uma tomada de posição de renovação estética. Numa Alemanha pré-nazista, Brecht denuncia o procedimento teatral de Hitler, que se prepara para hipnotizar as multidões. Ele quer manter em estado de alerta o senso crítico do espectador. Estando a vida a teatralizar-se tragicamente, Brecht desteatraliza o teatro.

Abandonando toda a tradição cênica esclerosada, ele se inspira em cenas que se pode assistir na vida cotidiana, na rua. Estuda o comportamento de um camelô, de um vendedor ambulante, em vez de recorrer às regras de Aristóteles. Ocorreu um acidente (é o exemplo escolhido por Brecht como ponto de partida), uma testemunha ocular o narra diante dos transeuntes. Relata um acontecimento anterior. Não está ligada ao acontecido, não revive emoção alguma, não procura reconstituir o pavor que se produz no momento do acidente. Ela efetua uma demonstração, ralentada, detém-se em um detalhe importante, dirige a atenção para esse detalhe[29]. Levando para o palco esse princípio, Brecht substitui o espetáculo ilusionista por "uma conferência sobre o estado da sociedade". O golpe teatral e as sensações dramáticas estão excluídos. A peça brechtiana não tem surpresa nem durante a ação, nem no desfecho. O espectador é prevenido, dizem-lhe o que contém a cena que vai se desenrolar, impedem-no de abandonar-se a uma emoção, evitam dar-lhe um elemento patético, tende-se para um teatro filosófico.

---

[27] *Idem*, p. 258, "Notes sur Katzgraben", O Herói Proletário.

[28] *Idem*, p. 148, "Nova Técnica de Interpretação".

"LITERIZAÇÃO" DO TEATRO. Brecht freqüentemente interrompe a narrativa para fazer aparecer, como num romance, o pano de fundo dos próprios acontecimentos. Se ele usa a técnica piscatoriana (projeção de documentos, textos explicativos em telas), é mais com finalidade didática do que para utilizar recursos audiovisuais. Os documentos inseridos confirmam, completam ou desdizem as falas das personagens. Do ponto de vista da ação, são obstáculos opostos ao público, quebras que impedem o desenvolvimento normal da narrativa. É uma maneira suplementar de desmistificar os fatos: mostra-se em justaposição o "que está por baixo das cartas do baralho". Nesse teatro, que se dirige não à afetividade mas à razão, em vez de se envolver o espectador numa situação que se desenrola a partir da fonte, ensinam-lhe a curiosidade, a colocação em debate daquilo que ele acredita ser evidente. Mostra-se-lhe o surpreendente, o insólito, o "revoltante" nos fatos que lhe são impostos em sua própria vida e que ele acabou julgando intransponíveis. Através de comentários adicionados à fabula, o espectador é incitado a estabelecer analogias com os seus problemas: "É preciso introduzir na literatura dramática o uso da nota explicativa e dos textos comparados"[30].

A PARÁBOLA. Não é uma invenção brechtiana, mas Brecht a utiliza com freqüência, mostrando paralelamente o acontecimento ou a personagem real aludida na fábula (o nazismo e o truste da couve-flor em *Arturo Ui*, por exemplo).

O TEATRO CHINÊS, enfim, concorre para a renovação da forma teatral em Brecht: a personagem aparece, diz seu nome, exprime-se como um declamador, transpõe simbolicamente a ação. O jogo do ator é influenciado pela técnica do comediante chinês, conforme iremos ver.

---

[29] *Idem*, pp. 137-139, "O Palco da Rua".

[30] *Idem*, p. 49, "Notas sobre *A Ópera dos Três Vinténs*".

O Jogo do Ator

Teórico, animador, autor, Brecht renova igualmente a arte do ator sem dispensar ensinamentos. Foi fazendo-os ensaiar seus espetáculos que ele formou seus comediantes, sem nunca lhes falar de idéias teóricas. Cuidou de interessá-los em outra coisa que não fosse a técnica teatral e, paradoxalmente, o Berliner Ensemble, que ele criou, conquistou fama mundial pela perfeição de sua técnica. Uma exigência quase filosófica levava a um grande cuidado no rigor da execução.

O ator brechtiano faz parte de um conjunto, de uma companhia teatral que tem um objetivo político. Adere a ela por afinidade ideológica: pretende servir-se do teatro para ajudar a transformar o mundo de acordo com uma perspectiva progressista. Interpreta um repertório escolhido em função desse intuito. É investido de uma missão com respeito aos espectadores para cuja educação deve contribuir. Está integrado num coletivo de trabalho cuja disciplina aceita livremente. Não se fecha em uma pesquisa estética que o isole da vida real, deve conhecer o melhor possível os problemas da sociedade na qual vive, ter uma visão pessoal do mundo, uma concepção de vida.

Preenchido esse postulado, pode-se passar à concepção do jogo. Longe de reportar-se a uma técnica tradicional, o comediante inspirar-se-á na teatralidade da vida. Não se trata de assumir sentimentalmente a personagem que lhe for distribuída, que ele se identifique com ela ou que a encarne. Apenas relata uma série de acontecimentos em que a personagem interveio. Servindo de intermediário entre o espectador e o acontecimento, efetua uma descrição "intelectual, cerimonial, ritual"[31]. Não é mais nem menos do que a testemunha de um acidente, que, na rua, estaria contando a seus vizinhos o que assistira. O comediante fala de sua personagem como se fosse uma terceira pessoa, ele a cita, acrescentando mentalmente, após cada uma de suas frases: diz ele, diz ela; ou antes: disse ele, disse ela. Há afastamento, distanciamento, interrupção. Brecht afirma ter-se inspirado no teatro chinês, em que o ator mascarado, impassível, parece não experimentar pessoalmente nenhuma das emoções de sua personagem[32]. Observa a si mesmo como a um estranho, não revive os sentimentos, descreve-os. Nunca entra em transe, não procura hipnotizar o público. Exprime-se por uma simbologia abstrata (cobre o rosto com maquiagem branca para exprimir o terror, em vez de procurar suscitar uma crispação em suas entranhas). É mais digno de um ser pensante, afirma Brecht, e "menos cansativo".

---

[31] *Idem*, p. 26, "Diálogo sobre a Arte do Comediante".

[32] *Idem*, pp. 120-130, "Efeitos do Distanciamento na Arte do Comediante Chinês".

Parênteses na Emoção

Vimos E. G. Craig levantar-se contra o exagero melodramático de maus atores, admirar as técnicas hindus, nas quais a expressão artística perfeitamente codificada contém a substância da emoção e dispensa a emoção do próprio intérprete, segundo textos que Ananda Coomaraswamy traduziu e levou ao conhecimento de Craig: "Se [o intérprete] se emociona pelo que ele representa, emociona-se como espectador, não como ator"[33]. Ele se vê atuando, conserva sensibilidade à distância. Julia Bartet, societária da Comédie-Française, tinha um pudor análogo ao representar as heroínas do repertório. O movimento do "teatro abstrato" tendeu a desumanizar a personagem e o ator, recusou-se a cultivar a emotividade, como vimos ao estudar os diferentes "ismos". Na URSS, após a Revolução, bane-se o sentimentalismo burguês, e o ator consciente de sua tarefa não se deixa levar egoisticamente por sua personagem, não experimenta realmente os sentimentos, mas pode ainda procurar despertá-los no espectador. Na FEKS (Fábrica do Artista Excêntrico Russo), o ator de cinema não transmite, quanto a ele próprio, emoção alguma, esta é fabricada pela enquadração, pela iluminação, pela montagem; ela se reflete nos objetos manipulados pelo ator; ela se exterioriza, não na mímica sentimental, mas na ação executada sem motivação interior: uma personagem emocionada deixa cair um objeto, o ator não tem emoção, o espectador vê o objeto cair na tela, recria o móvel de queda, percebe a emoção[34]. Na Alemanha, Leopold Jessner, depois de haver exigido do ator intensidade e ritmos que eletrizassem o público, glorifica a nova objetividade no teatro (na pintura era uma reação ao expressionismo): nada de sentimentalidade sustentada, nada de trêmulo, de falso poético, mas sim gestos sóbrios, expressão disciplinada, grande despojamento para atingir, não mais a epiderme do espectador, porém as profundezas de seu ser[35]. Piscator exigia uma atuação objetiva,

---

[33] 33. Cf. *The Mirror of Gesture*, being the Abhinaya Darpana of Nandikesvara, tradução para o inglês de Ananda Coomaraswamy e Gopala Kritnayya Duggirala, Cambridge, Harward Universty Press, 1917, Prefácio, p. 4.

[34] 34. Cf. Vladimir Nedobrovo, "L'Acteur de la FEKS", em *Cahiers du Cinéma*, nº 220-221, p. 111, maio de 1970.

[35] 35. Leopold Jessner, "Das Theater", *Die Scene*, pp. 66-74, março de 1928 (Bätter für Bühnenkunst, Berlim).

desapaixonada, oferecendo ao público apenas comentários sobre a emoção; Brecht, enfim, estabeleceu o desempenho distanciado, o efeito V.

Na França, Jouvet havia pressentido essa corrente à sua maneira. Como que separado de seu corpo, desencarnado, ele opta por instantes por uma atuação abstrata: ele quer que o ator mostre Alceste, não que o encarne. A representação teatral deve ser uma demonstração sublimada, nenhum realismo deve macular o ator. Ele nota, um pouco perplexo, que um comediante de sua *troupe* representa como se fosse ao mesmo tempo "a marionete e seu manipulador"[36]. Diante das dificuldades surgidas por ocasião dos ensaios de *O Poder e a Glória* (adaptação de Pierre Bost do romance de Graham Greene), escreveu a Pierre Renoir:

> Não é absolutamente teatro comum. Salvo algumas passagens, o diálogo tem um patético frio, quase impossível de ser sentido quando feito sem empolação [...] Parece-me que o segredo aqui é antes de mais nada testemunhar sem jamais envolver-se, descrever para o espectador[37].

*O efeito V (*Verfremdungseffekt*)*

O ator brechtiano se controla. O que não quer dizer que represente friamente. Ele tem o direito de deixar-se levar pela emoção durante os ensaios, quando busca sua personagem. Depois, deve ter o domínio total e encontrar os meios artísticos exatos para sugerir este ou aquele aspecto dessa emoção, para traduzi-la exteriormente através de um ato, de tal modo que o espectador não seja levado a um contágio sensível à sua revelia. "A tese da estética vulgar, segundo a qual só se pode provocar emoção no espectador fazendo com que ele se perca na emoção do ator, é falsa"[38]. A emoção subsiste, sutil, rarefeita, enquadrada numa série de observações: "As emoções [são] clarificadas, nada têm de embriaguez; evita-se que elas emanem do inconsciente"[39]. Apelando à razão, Brecht recusa-se a escrever "para a gentalha que só procura a emoção"[40]. Inspira-se na sobriedade de Leopold Jessner no *Édipo*, montado por este último em 1929: a emoção não se traduziu por trêmulos de vozes chorosas, mas em tom seco, distanciado; e o mensageiro portador das notícias funestas tinha a face maquiada de branco. Do mesmo modo, em *Um Homem é um Homem*, Brecht maquia de branco o rosto de Peter Lorre.

---

[36] 36. L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*, p. 81.

[37] 37. L. Jouvet, carta de 10 de agosto de 1951, em *Revue d'histoire du théâtre*, I, II, p. 85, 1951.

[38] 38. B. Brecht, "Proses sur l'art dramatique", *Europe*, nº 133-134, p. 198, janeiro-fevereiro de 1957, tradução de André Gisselbrecht.

[39] 39. B. Brecht, "Do Emprego da Música para um Teatro Épico", *Ecrits sur le théâtre*, p. 99.

[40] 40. *Idem*, "Conversa com Bertolt Brecht", p. 15.

Essa estilização, esse não-envolvimento, não nos devem fazer cair num mal-entendido infelizmente corrente. O fato de havermos traduzido o "efeito V" de Brecht por distanciamento, afastamento, tende a fazer-nos pensar que tal efeito é sinônimo de indiferença. "Não fazendo nada, eu distancio", pretendem jovens comediantes que cometem um enorme contra-senso ao se julgarem dispensados de atuar. Distanciar é dar-se o tempo para mostrar todas as faces de um objeto ou de uma situação, em vez de fazê-las passar a quente num grande movimento, como um prestidigitador. É atribuir ao referido objeto, à referida situação, o peso da reflexão e da presença do ator que critica ou aprova o que mostra, e quer ressaltar o lado "estranho" de um evento. Há também o perigo contrário, aquele que Jan Kott nos assinalava no Teatro das Nações, a propósito do comediante polonês Gustav Holubek, intérprete de Ricardo II ou de Goetz (em *O Diabo e o Bom Deus*) no estilo brechtiano: ele joga com demasiada freqüência o princípio da descontinuidade, ele é ao mesmo tempo a personagem e seu espelho.

O Trabalho do Ator Brechtiano

Durante os ensaios, o comediante age lentamente. Ele conserva por muito tempo o texto na mão, não se apressa em decorá-lo, mas trabalha logo no palco. Estuda minuciosamente todos os aspectos da situação proposta. Interroga-se, formula objeções. Deverá mostrar ao espectador as alternativas oferecidas à personagem, e não se contentar em concordar de pronto com o sentido dado pelo autor. Quando esboça um gesto, profere uma frase, mostra a decisão da personagem, promove a subsistência de virtualidades. Além do que se decide fazer, há também o que se decidiu não fazer. O espectador deve aprender "sobre a personagem muito mais do que é dito no papel"[41]. Assim, a Polly (*A Ópera dos Três Vinténs*) da cena de amor com Macheath, é também a filha de Peachum e sua empregada. Além disso, "suas relações com o público devem implicar uma crítica às representações convencionais que esse público tem das noivas de bandidos e das filhas de comerciantes etc."[42].

---

[41] *Idem*, "Notas sobre *A Ópera dos Três Vinténs*", p. 53.

[42] B. Brecht, *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, tomo VII, texto francês de Jean Claude Hémery, p. 98.

Para Brecht, a personagem não é fixada num molde definitivo, é uma criatura que se move. Assim, por que confiá-la a um determinado intérprete e não a outro? Em *A Decisão*, quatro atores desempenham sucessivamente "o jovem camarada", durante a peça. Brecht afirma que não distribui os papéis em função do físico[43]; que é bom que os atores, nos ensaios, troquem os papéis; que os vejam ridicularizados até por um ator cômico, a fim de discernirem neles todos os aspectos possíveis, de não levarem a personagem demasiado a sério, de poderem rir dela[44]. É uma espécie de auscultação coletiva da personagem.

Brecht estudou cuidadosamente o Sistema de Stanislavski, interpretando-o à sua maneira[45]. Ele o recusa, mas utiliza-o parcialmente, na medida em que o Sistema engloba verdades reconhecidas de todas as épocas pelos comediantes. Ele aprova, no Sistema, o jogo do conjunto, o superobjetivo, o cuidado com o detalhe, o conhecimento dos seres humanos, a reprodução a partir de uma observação verdadeira; ressalta em Stanislavski uma certa graça até na feiúra. Explora, por sua vez, as "ações físicas", ainda que sejam para ele ponto de referência para o estudo do papel e deixem de servir somente (com em Stanislavski) para sua construção realista. Brecht recusa no Sistema a continuidade da emoção (preferindo as inúmeras quebras do teatro épico) e a arte pela arte. A sinceridade, a verdade procurada por Stanislavski, interessa a Brecht somente se for socialmente útil. O ator não precisa retirar-se para dentro de si mesmo nem cultivar a alma, nem reviver emoções passadas. Ele está em cena para travar um combate útil à sociedade. Ao invés do "reviver", é essa noção de combate que, toda noite, diante de novos espectadores, vivifica a representação, que impede a interpretação de esclerosar-se.

Trabalhando para que a sociedade se torne melhor, incitando o espectador a entabular a luta para que termine a desigualdade de classes, o ator brechtiano toma partido politicamente: ser imparcial, diz Brecht, "em arte significa [...] que se pertence ao partido no poder"[46]. Essa orientação não impede o ator de continuar artista e de cuidar minuciosamente de sua execução. O rigor não exclui o cuidado estético. Os deslocamentos em cena devem ser belos, os *gestus* apresentados com elegância. A própria coreografia pode tornar-se elemento de distanciamento.

---

[43] Cf. a observação de Kenneth Tynan: "Angelica Hurwicz (em *Círculo de Giz*) é uma moça sólida com a qual se faria na Inglaterra uma criada cômica, ela é petulante onde se esperava o terror, ela dá os ombros onde nossas atrizes chorariam" (*Curtains*, Londres, Longmans Greenand Co., 1961, p. 452).

[44] B. Brecht, "Pequeno Órganon para o Teatro", *Ecrits sur le théâtre*, p. 59.

[45] *Idem*, pp. 252-253. "O que entre Outras Coisas se Pode Aprender do Teatro de Stanislavski"; e *Tulane Drama Review*, vol. 9, (nº 2), pp. 155-166, 1964 "Notes on Stanislavski", traduzidas por Carl R. Mueller a partir dos volumes 3 e 7 de *Schriften zum Theater* de Brecht (vol. 3, pp. 206-217, e vol. 7, pp. 187-219, Frankfurt, Suhrkamp).

Em *Ecrits sur le théâtre* ("Notes sur Katzagraben", o Sistema de Stanislavski e o Pequeno Órganon, pp. 283-284), Brecht diz claramente que não conhece todos os escritos de Stanislavski, mas segundo lhe parece, o comediante stanislavskiano representa "a sociedade diante da personagem".

O processo, o móvel do jogo (com ou sem subtexto) que desencadeia um sentimento que desencadeia uma expressão, não existe em Brecht. O ator se dirige diretamente ao público, representa a situação, o detalhe, a contradição. Nos ensaios, lê em voz alta as rubricas (*ele se levanta, ele se cala*), juntamente com as falas, sempre com o fito de não se deixar levar pela situação. Em *Antígona*, Brecht escreveu de propósito versos de ligação para serem declamados nos espetáculos, para entrecortarem o diálogo, explicando a situação. Assim como no cinema se efetua uma parada na imagem, com freqüência ele obriga o ator a deter-se em um episódio, como se a peça terminasse aí. Cada cena existe em si mesma, não é uma simples transição para a cena seguinte. Entretanto, o ator indica a todo momento uma relação com a cena final, que ele conhece, enquanto o comediante tradicional se faz de inocente e finge descobrir as peripécias ao mesmo tempo que o espectador.

No Berliner Ensemble os ensaios são longos: vários meses, às vezes um ano. Ao contrário do teatro comercial, Brecht fixa a data da estréia quando o espetáculo está realmente pronto, qualquer que seja o tempo exigido para tanto. O ator controla constantemente seu desempenho, permanece fiel ao que foi regulamentado. A cada fase do espetáculo ele parte do zero, vai de ruptura em ruptura sem nunca se embalar. Divide seu texto em argumentos separados a serem apresentados. Deve representar uma coisa após outra e não uma coisa a partir de outra. Não é levado, como no teatro tradicional, a respeitar um ritmo cênico artificial, acelerar arbitrariamente algumas passagens, de preferência até as ralentaria. O processo intelectual, declara Brecht, necessita de um tempo inteiramente diferente que o processo afetivo[47]. O tempo é mais lento no teatro épico que no dramático. É

---

[46] *Idem*, "Pequeno Órganon para o Teatro", parágrafo 55, p. 195.

[47] *Idem*, p. 61, "A Propósito dos Critérios de Apreciação". Por ocasião da ida do Berliner Ensemble à Inglaterra, Brecht disse a seus atores: "Há muito tempo a Inglaterra foi convencida de que a arte alemã [...] deve ser terrivelmente pesada, lenta, laboriosa, terra a terra. Então, nossa interpretação deverá ser arrebatada, leve e possante" (citado por Daniel Salem em *Révolution théâtrale actuelle en Angleterre*, Paris, Denoël, 1969, p. 39).

preciso dar ao espectador tempo para "pensar" as frases dos atores. Até mesmo um movimento de pressa pode ser executado com lentidão, por exemplo, "a lenta entrada precipitada de um criado atrasado"[48]. Pode-se pensar que também aí a influência do teatro chinês se faz sentir.

A inserção de projeções em telas, a intromissão da música, uma luz agressiva, concorrem para quebrar o jogo de desempenho. O comediante passa da prosa ao verso, do falado ao cantado. Há numerosas canções nas peças de Brecht, sem que jamais ocorra uma efusão lírica. As canções fazem parte das rupturas antiilusionistas do espetáculo, e a música aí nunca é fluida. O comediante não se toma por cantor. Mostra "alguém que canta". Ele sai da ação, dá alguns passos em direção à ribalta e apresenta o canto ao público. Às vezes fala "contra a música". Tampouco enfeita a dicção, evita o que Brecht chama "o ramerrão de igreja". Deve ter força, eficácia. Para exercitar sua voz, não faz exercícios mecânicos. Ele aprende a economizá-la, a não quebrá-la, embora permanecendo perfeitamente capaz de gritar, se necessário, com uma voz quebrada[49].

O GESTUS. É noção primordial no jogo brechtiano. Brecht ficava horrorizado com "os dois tostões de mímica" executados por atores alemães após alguns ensaios apressados. Exige que o ator selecione gestos capazes de exprimir uma atitude global, uma característica social. O *gestus* é uma tomada de posição em relação aos outros, "a expressão mimada das relações sociais que se estabelecem entre os homens de uma determinada época". Por exemplo: um homem ao se defender de um cão, isto pode significar "a luta que um indivíduo mal vestido deve manter contra os cães de guarda"[50]. Para o ator, o texto dito se decompõe em função do *gestus*. Para além do sentido de cada frase, o ator desvenda um *gestus* fundamental, preciso, que não pode "dispensar completamente o sentido das frases, mas que só o utiliza como meio"[51]. Uma peça é um conjunto de *gestus*, foi graças a eles que Brecht e Charles Laughton se comunicavam ao moldarem o papel de Galileu (um falando alemão e o outro inglês) e ambos se recusando a recorrer a explicações psicológicas. Sabe-se que o estabelecimento dos *gestus* em um espetáculo exige por si só longo estudo. O *gestus* se torna exemplar, e Brecht deseja que se queira ver de novo um espetáculo apenas para rever um *gestus*: a escolha de uma perna artificial para um mendigo em *A Ópera dos Três Vinténs*, ou os passos demasiado grandes de Helene Weigel a medir o palco ao puxar a carroça da Mãe Coragem, ou o seu comportamento diante do filho morto que ela finge não reconhecer:

---

[48] *Idem*, "Pressa Relativa", p. 322. Trata-se de *A Filha Adotiva*, de Ostrovski.

[49] *Idem*, "Extraído de uma Carta a um Comediante", pp. 248-249.

[50] *Idem*, "Nova Técnica de Interpretação", p. 152; "Música e Gestus", p. 86.

[51] *Idem*, "A Propósito dos Critérios de Apreciação", p. 60.

> Ela vai até a padiola como alguém que quer proteger as costas de um golpe [...] Ela observa o filho morto com muita atenção como se quisesse tirar desse espetáculo a dureza e o amargor que lhe serão necessários para continuar seu caminho [...] Ela volta ao ponto de partida, seu andar é pesado, ela caminha lentamente, a cabeça ainda mais baixa. O sargento pergunta de novo: "Tu o conheces?" e Helene Weigel sacode a cabeça como se fosse um touro amarrado[52].

Os gestos podem ser bruscos, sincopados, contraditórios. O ator deve poder "espaçar seus gestos como um tipógrafo dispõe as palavras no espaço [...] Realizá-los de tal forma que seus gestos possam ser citados"[53]. Cenários, figurinos, acessórios e tudo o que constitui a encenação facilitam o jogo do ator e concorrem para a realização. Forma e dimensões dos elementos dos cenários e objetos utilizados são decididos durante os ensaios, em função do jogo. Os figurinos já estão lá, os materiais (tela de juta, madeira), os tons cinza têm um papel importante, as iluminações também. No Berliner Ensemble, o ator é integrado num meio ambiente tão preparado quanto ele próprio. Espectadores são admitidos nos ensaios. Brecht acaba com o segredo dos bastidores, revela o seu trabalho. Nos espetáculos, mostra a maquinaria, realiza mudanças de cenários às claras. Tudo com precisão, sem mistérios.

Os detalhes da encenação e da interpretação são ordenados num caderno de direção para cada peça: o *Modellbuch*, ilustrado com numerosas fotos que explicam o jogo. A partir desse *Modellbuch* deve ser possível reconstituir a representação tal como foi criada. Nos termos de Brecht, esse modelo não deve ser respeitado cegamente, ele deixa uma pequena folga. Entretanto, fora do Berliner Ensemble poucos comediantes e *troupes* souberam realizar representações verdadeiramente brechtianas. O que não foi transmitido para alguns, além do pensamento profundo, foi a alegria que Brecht levava ao jogo teatral, mesmo na era científica. Interpretando mal sua vontade de reflexão crítica, sua recusa do brilho de lantejoulas, muitos estreantes desviaram-se para um estilo de teatro árido, desagradável, não artístico e pouco acessível ao público. Pode-se, no entanto, verificar uma influência válida da idéia de distanciamento em encenadores como Giorgio Strehler ou Roger Planchon, a vontade de politizar o espetáculo, a busca do "cordão umbilical" entre o que se passa em cena e o que se passa no mundo, segundo a expressão de Kenneth Tynan[54]. Pode-se ver em qualquer país o que Brecht obtinha de seus atores alemães.

No Berliner, representa-se tudo com distanciamento, tanto peças escritas por Brecht, como escritas por outros autores. O ator formado dessa maneira não saberia atuar de outro modo. Rompido com outros estilos de representação, o comediante não pode acidentalmente adaptar-se a eles; isso exigiria, além de um grande esforço técnico, uma reversão total de seu comportamento.

---

[52] Cf. B. Brecht, *Theaterarbeit*, p. 319, citado em *Les Voies de la création théâtrale*, II, p. 37 (estudo de Jean-Claude François sobre *Mãe Coragem*).

[53] Cf. Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969, p. 20.

[54] Cf. Edwin Duerr, *The Length and the Depth of Acting*, p. 448.

8. Revisão do Espaço

Não pretendemos tratar de todas as concepções do espaço, mas revelar para o ator as conseqüências da evolução que se desenha na primeira parte do século XX, na fase em que chegamos em nosso estudo.

O ATOR NO ESPAÇO

Ator é aquele que se destaca do grupo e diz: "Escutem-me, olhem-me, vou agir diante de todos vocês". No mesmo nível que seu público ou sobre um tablado, em um teatro construído ou improvisado ao ar livre, de frente para o público ou circundado por ele, o ator deveria estar igualmente à vontade e atuar do mesmo modo. Entretanto, o hábito de representar em uma determinada forma de espaço cênico condiciona seu comportamento. No tempo em que os senhores instalados no palco atrapalhavam os movimentos dos comediantes, as evoluções eram limitadas. Uma vez rechaçados tais intrusos, o ator conservou o hábito de dirigir-se ao camarote do rei ou do príncipe e não a seu parceiro, do mesmo modo que um tenor que lança sua grande ária ao público. A separação palco-platéia, a ribalta, a cortina, a caixa de cena, os bastidores, tudo o que faz do palco italiano uma "caixa de ilusões", acostumaram o ator a um jogo essencialmente frontal. Ele tem os espectadores diante de si, avança na direção deles o mais perto possível da ribalta, lá onde fica bem iluminado, onde a ressonância acústica é melhor. Quer ser visto bem e bem ouvido. Pouco lhe importa dar sua réplica dirigindo-se à platéia. Esse menosprezo à verossimilhança chocou Antoine e toda a escola naturalista. Ensinou-se ao ator que podia representar de perfil, de três quartos, de costas, não o convenceram da utilidade de imaginar uma quarta parede no lugar da ribalta. Um velho desejo de exibicionismo o leva irresistivelmente a colocar-se de frente para o público, posição a que também é impelido pelo medo de não ser ouvido se ficar de costas para a platéia. Ele não esquece que, além de seus parceiros-comediantes, atua com e para o público, não podendo perder-se inteiramente na personagem e na situação interpretadas. Se mentalmente está em outro lugar, ele mantém o centro de gravidade em relação ao palco, sabe que está inserido numa zona cênica, que respira dentro de um volume teatral. No entanto, nem por isso sabe achar de fato o seu lugar em cena: "Numerosos bailarinos e comediantes representam para si ou imaginam facilmente (com os olhos fechados) gestos e evoluções. Entre eles encontrei poucos que podem imaginar sozinhos o modo como saltam, pulam ou deslocam as pernas no espaço"[1], notou Jaques-Dalcroze.

O *bailarino*, entretanto, assume o cuidado plástico com o seu corpo no interior do espaço cênico que modela e remodela gradativamente no curso de suas evoluções. Já o *comediante* tem mais dificuldade para situar-se no espaço. Portador de uma idéia, de uma intenção de ação, também é portador de um volume a despeito de si mesmo. Se estiver só sobre um tablado, tem a impressão de tomar a cena mais por sua presença de magnetizador do que pelo fato de preencher o espaço com sua presença física. Por muito tempo seus atos gestuais foram reduzidos à evolução hábil entre os móveis, a apagar-se para dar passagem a um parceiro, a calcular a distância de uma entrada ou de uma saída, para estar no devido lugar na fala prevista, a arredondar um trajeto subindo ou descendo para fazer o palco parecer maior, a girar do lado certo para sair, a escolher o braço correto que não lhe esconda o rosto do público. Jouvet assinala a indiferença dos atores com relação ao cenário em que representam: seriam incapazes de o descrever. Só se preocupam com o lugar por onde entram ou saem. Em turnê, cuidam antes de mais nada de saber se o palco é grande ou pequeno, se é preciso dar mais voz ou menos voz[2]. O ator preocupa-se com o espaço para realçar seu jogo interpretativo. Pierre Fresnay nos diz de Maurice Féraudy:

---

[1] E. Jaques-Dalcroze, *Notes et souvenirs*, p. 151.

[2] L. Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p. 137.

> Aprendi principalmente a importância primordial da colocação do comediante em cena, com respeito ao público, com respeito às outras personagens, com respeito até aos móveis; um meio passo à direita: a colocação está certa; meio à esquerda: está errada. Um metro mais perto do proscênio, a fala adquire todo o seu valor, um metro para trás ela se esvai [...] Aprendi que a colocação dos comediantes no teatro é a pontuação do texto no espaço[3].

Há atores que sabem instalar-se, tomar posse do palco, estar à vontade; que "utilizam o acidente", aproveitando um ângulo do cenário, um elemento figurativo qualquer para encontrar uma postura, um movimento que não decorre mais somente do texto, da situação a ser representada, mas que se insira no espaço cênico. É o que se pode chamar de adaptação ao meio.

O ATOR NA BOCA DE CENA, NUM PALCO ITALIANO

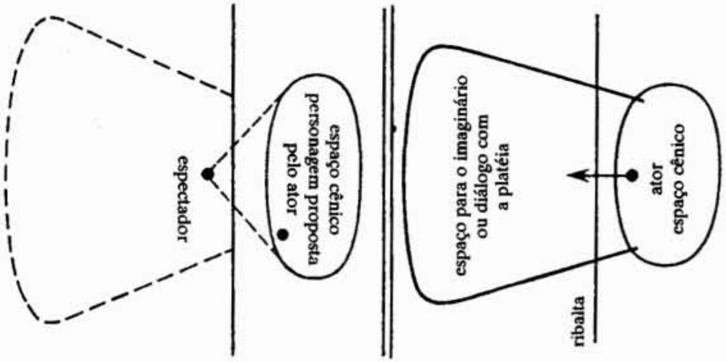
George Fuchs, notando a tendência do ator a avançar para o proscênio, quis destacá-lo aí como uma personagem de baixo-relevo[4], em um palco mais largo do que profundo e com um proscênio aumentado.

Esta boca de cena, zona intermediária entre palco e platéia, ponto de ligação entre o ator e a primeira fila de espectadores, será assunto de reflexão em todos os remanejamentos da arquitetura teatral e também nos conflitos suscitados pela necessidade de um poço de orquestra nos teatros consagrados ao mesmo tempo à arte dramática e à arte lírica. É também o ponto que nos permite compreender melhor que, no teatro, frente e verso não são faces de um mesmo objeto, e que o espaço cênico que o espectador vê não é o mesmo visto, ao revés, pelo ator. Este, quando se posiciona no proscênio, praticamente saiu do cenário e se desprende do quadro, na medida em que escapa, por exemplo, numa ambiência poética, ou numa evocação do passado: a platéia toda se torna o suporte de seu espaço imaginário. Ele fixa um ponto ao nível do primeiro balcão ou do fundo da orquestra: é lá que imagina a cena que está retratando ou um horizonte distante. É para o teto que ele lança preces e súplicas. É no vazio que se projeta sua visão interior, é neste abismo escancarado e negro que, às vezes, cria uma claridade ofuscante. Se a platéia estiver iluminada, o ator dirige-se diretamente aos espectadores. Apesar de estar com os pés no espaço do palco, sua visão engloba o público todo convertido em seu parceiro coletivo e integra a platéia no seu espaço de atuação.

---

[3] P. Fresnay, *Je suis comédien*, p. 111.

[4] Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlim e Leipzig, Schuster & Loeffler, 1904, p. 78; e *Die Revolution des Theaters*, Munique e Leipzig, Georg Mueller, 1909, pp. 94-107.



ÁREA SENTIMENTAL

A organização do espaço pode ajudar o ator a encontrar a inspiração, no teatro psicológico? Stanislavski facilita em cena o "reviver" com um cenário e objetos "verdadeiros" e prolonga nos bastidores o local da ação. O ator passa por uma sucessão de anticâmaras: de seu camarim, lugar quieto em que ele se prepara para se tornar personagem, em que ele se transforma pelo traje e pela maquiagem, em que ele pode recolher-se, ele vai para o palco, pára atrás de uma tapadeira que prolonga o cenário nos bastidores, integra-se à peça sem ainda participar dela visivelmente para o público, e só depois entra em cena como se estivesse em casa. Stanislavski e o cenógrafo idealizaram um cenário propício à ambientação necessária tanto ao comediante quanto ao espectador[5].

EM BUSCA DE UM TEATRO ABSTRATO

Com Appia e Craig, o naturalismo desmorona. Rejeitando qualquer tipo de cenário teatral, Adolphe Appia[6] organiza a planta do espaço em função da estrutura dramática, estabelece pra-

---

[5] Cf. N. Gourfinkel, "Triunfo e Impasse da Encenação", *C. Stanislavski*, pp. 127-144.

[6] Cf. Denis Bablet, "Espaço e Luz: Adolphe Appia e Edward Gordon Craig", *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, cap. III, pp.

ticáveis, planos inclinados, escadas, para fornecer pontos de apoio aos movimentos do ator ou obstáculos com os quais irá medir-se; cria traçados retilíneos que contrastam com as linhas do corpo humano. Do mesmo modo que a organização do palco, a iluminação e os jogos de luz valorizam a plasticidade do ator. Uma composição em volumes substitui as superfícies dos antigos telões pintados, e esses volumes permitem ao ator tridimensional destacar-se melhor aí. Enfim, Appia não acha que o ator se desloca gratuitamente no espaço cênico, efetuando gestos verossímeis para fazer crer numa ação dramática; o ator representa "um compasso para o espaço e um pêndulo para o tempo"[7], isto é, condiciona, cria em torno de si o espaço cênico segundo uma certa duração.

Appia classifica os elementos do espetáculo segundo uma hierarquia que parece favorável ao ator: *1.* o ator; *2.* o espaço; *3.* a luz; *4.* a pintura. Mas é de se temer que esteja considerando o ator *que é visto* da platéia, e que esteja falando mais da personagem cujo suporte é o ator do que do ator em pleno esforço de apresentar a sua personagem. Sem dúvida, Appia sublinha a inter-relação permanente entre ator e espaço, um remetendo incessantemente ao outro, valorizando-se mutuamente. Mas, ao interrogar-se sobre o cenário da floresta de uma obra lírica, como *Siegfried* de Wagner (segundo ato)[8], raciocina dizendo: "Nós, espectadores, olharemos Siegfried na floresta e não a floresta em si". Ele se interessa pelo espectador a olhar a personagem que é evocada para ele, e não pelo problema do cantor que deverá imaginar que se encontra numa floresta. Pelo menos é o que aparece em sua formulação, e o jogo de intérprete lírico talvez seja menos condicionado pelo cenário que o do ator do teatro falado.

Para Craig, mais ainda do que para Appia, o público vem antes *ver* do que ouvir. O gesto, o movimento, é mais importante do que a palavra. Sensível à dinâmica do movimento, Craig propõe escadas, planos superpostos. Mais tarde cria *screens* ou biombos,

---

237-337. Embora as teorias de Appia tenham sido conhecidas tardiamente na França, elas datam do fim do século XIX e do começo do século XX: *La Mise en scène du drame wagnérien* surgiu em 1895 e *L'Œuvre d'Art vivant* em 1921, mas *La Musique et la Mise en scène (1882-1897)* só apareceu em francês em 1963 e importantes artigos de sua autoria só foram publicados em revistas recentemente.

[7] Adolphe Appia, "La Mise en scène et son avenir", em *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº X, pp. 98-115, 1955.

[8] A. Appia, "Como Reformar Nossa Encenação", *La Revue*, Paris, 1904, pp. 347-348.

elementos móbiles não figurativos feitos de tecido ou de madeira, plantados no solo como chassis. Os painéis constituintes de cada biombo são em número variável, têm todos a mesma altura, mas nem sempre a mesma largura. São articulados nos dois sentidos[9]. Pode-se mudá-los de lugar, jogar a luz sobre eles. Acima deles, o teto parece anular-se. Estendem-se misteriosas zonas de penumbra. A iluminação da ribalta desaparece, a luz vem do alto e intervém no ritmo de espetáculo.

Craig não podia deixar de estar em conflito com os atores de seu tempo. Ele não só rejeita sua interpretação psicológica, seu *pathos* e suas caretas, como também lhes impõe uma arquitetura abstrata, arranja às vezes um tablado inclinado com o qual eles não estão habituados (em *Os Vikings*, de Ibsen, os intérpretes achavam que não poderiam bater-se em duelo num tablado assim), não põe mais em evidência os rostos, nem sequer as silhuetas (o comediante pode permanecer na sombra para representar uma cena importante)[10], enfim, considera o teatro como um conjunto em que o ator não é mais rei, em que o diretor não é um simples coordenador do talento dos outros, porém um artista, que trabalha com materiais entre os quais inclui o ator:

> Alguém pensa que o cenário me interessa, que os figurinos me divertem, que dou mais importância ao peruqueiro que ao ator ou vice-versa? Nenhum desses elementos me interessam em si, mas somente como material a que devo dar vida graças à arte que pode estar em mim[11].

O ator sabe que será abandonado a si mesmo no palco, atormentado pelo medo, à mercê das reações de um público às vezes malévolo, procura o máximo de pontos de apoio para conservar a segurança[12]. Ele mendiga um suporte, ao menos objetos em que se agarrar. Tais coisas lhe serão recusadas cada vez mais, deixando-o desprovido, sem outros recursos exceto os dele próprio. Só serão oferecidas ao espectador linhas depuradas, incumbindo-o de imaginar o cenário ou o universo cênico. O ator se torna, para o espectador, um conjunto de linhas, um objeto mó-

---

[9] Cf. D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962, pp. 150 e 156.

[10] Cf. N. Gourfinkel, *C. Stanislavski*, pp. 124-125 ("A Luta com Shakespeare").

[11] D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, p. 241.

[12] Quando montou a peça de Ibsen, *Solness, o Construtor*, Lugné-Poe obrigou os comediantes a representar num trampolim em plano inclinado sobre um tablado, representando um terraço. "Os comediantes não deviam sentir-se à vontade – conta ele – mas que importa! Todo reclamaram em vão, eu fiquei firme", Lugné-Poe, *Paredes I Acrobaties*, Paris, Gallimard, 1931, p. 74.

vel, uma forma plástica. A conivência subjetiva entre ator e espaço[13] desaparece para dar lugar a uma relação geométrica.

Craig e Appia abriram o caminho da abstração, do despojamento no teatro. Entretanto, se Jacques Copeau os admira e adota por sua vez um tablado nu na Vieux-Colombier[14], ele se inquieta.

> O que me espanta [escreve a Appia em 1916] é que você, ou Craig, constroem o teatro futuro sem saber quem o habitará, que tipo de artistas vocês farão subir ao palco, abrigar nesse teatro que vocês acham mais digno de acolhê-los? Parece-me, Appia, que apenas eu comecei pelo começo, tratando de formar um grupo de comediantes[15].

Fiel ao texto e ao ator, que é o suporte desse texto, será que Copeau pressentiu uma orientação do teatro em que, no limite, o ator pudesse ser excluído? Quando o Laboratoire Art et Action, numa pesquisa de "palco abstrato", montou *Orfeu*, de Politien (1924), o intérprete animava apenas o semblante, os corpos das personagens eram "simbolizados sobre uma tapeçaria flutuante". Representam-se dramas de atitudes, de luzes, tanto quanto dramas falados, um pouco ao modo de *A Escada*, drama de Craig sem palavras.

Quando Mondrian realizou *O Efêmero é Eterno*, de Michel Seuphor (1926), declarou:

> Os atores? Não me ocupo deles [...] Eles poderiam muito bem não aparecer. Se dependesse de mim, eu os colocaria atrás de tapadeiras, de modo que não se possa vê-los, para que se compreenda somente o texto[16].

Taírov considera o ator um objeto móvel no espaço e, para Meyerhold, a arte do ator se tornou a arte das formas plásticas no espaço. O ator meyerholdiano deve adaptar-se à área de representação seguindo o princípio de Guglielmo Ebreo (professor de dança do século XV): "partire del terreno". Antes mesmo da construção do cenário, as zonas de iluminação são organizadas e ensaia-se no verdadeiro espaço cênico em que se vai representar. A *biomecânica* não é somente um meio para o ator ter domínio de corpo, mas para calcular seus movimentos no espaço. O sentido de grupo se faz mais preciso. Chamou-se *Il-ba-zai* a nova fórmula de jogo coletivo introduzida pelos três atores principais de *O Corno Magnífico*, em 1922: *Il*inski, *Ba*banova e *Zai*cikov. Estes, conservando sua personalidade, coordenavam movimentos e sons a ponto de causar a impressão de um ator tricorporal[17].

---

[13] Encontra-se ainda um cenário subjetivo em algumas realizações expressionistas. É de se lembrar também que em *Henrique IV*, de Pirandello, montado por Georges Pitoëff, em 1925, o cenário desabava quando o recluso voltava à vida, e se levantava para encerrá-lo como uma jaula quando chegava a emparedar-se na loucura.

[14] Em *Barberine*, de Musset, J. Copeau instala, como cenário, uma cadeira, uma mesa e uma almofada. "Não há nada a fazer", diz um ator. "Nada exceto representar o que está escrito, 'nem mais, nem menos'" (Temporada de 1913-1914, cf. Maurice Kurtz, *J. Copeau, biographie d'un théâtre*, Paris, Nagel, 1950, p. 39).

[15] J. Copeau, carta de 25 de junho de 1916, em *Revue d'historie du théâtre*, IV, p. 374, 1963.

[16] Entrevista de Mondrian ao jornal holandês *De Telegraaf*, 12 de setembro de 1926, citada em *Spectacles, cinquante ans de recherches*, por J. Polieri, p. 41.

Na Alemanha, Walter Gropius fundou a Bauhaus, oficina de pesquisa que Oskar Schlemmer animou.

O CORPO NO ESPAÇO DA BAUHAUS

Esta oficina-escola funcionou em Weimar, depois em Dessau, de 1919 a 1933 (seus membros, em seguida dispersados pelo nazismo, se reagruparam nos Estados Unidos). Pintores abstratos e cubistas, artistas plásticos, reconsideram completamente o universo cênico. A Bauhaus desenvolveu-se no espírito contestador dadaísta, reagindo contra o mecanismo invasor. Quis tentar uma conciliação entre a forma artística e a tecnologia. Sem espírito de lucro, mas sem fazer arte pela arte, a Bauhaus lançou-se à experimentação de formas e materiais, procurando destacar o elementar e o funcional. Nesse coletivo de trabalho artesanal e artístico, promove-se uma formação manual, considera-se o homem como "unidade do corpo, da alma e do espírito", dá-se iniciação nas práticas neobudistas de ascese[18]. A noção professor-aluno desaparece em favor de experiências desenvolvidas em comum. Algumas pesquisas são aplicadas à indústria (protótipos de artigos), ao urbanismo (construção, hábitat); outras abordam o processo teatral.

O que é teatro para Schlemmer? A transposição da idéia em um espaço perceptível e compreensível ótica e acusticamente. Ele decide, pois, estudar separadamente o espaço, o corpo, o movimento, a forma, a cor, a luz, o som. Partindo de novo das idéias de Appia e de Craig, analisa o espaço. Juntando-se a Le Corbusier (cores, esferas, cilindros, pirâmides), toma o espaço pelas

---

17. A. A. Gvozdiov, *Le Théâtre de Meyerhold*; cf. Giovanni Crino, *La Rivoluzione Teatrale*, p. 301.

18. Cf. Ludwig Grote, "Walter Gropius et le Bauhaus", *Livre-Catalogue*, Exposição Bauhaus, em Paris, 1969, p. 10.

superfícies, depois pelos volumes. (Traça uma geometria de base no solo, e estende cordas para dividir o espaço cênico.) Assimila o corpo ao quadrado, ao triângulo, ao círculo, ao cubo. Estabelece relações matemáticas entre o corpo humano e o espaço circundante; o corpo serve-lhe de qualquer modo para delimitar o espaço cênico.

Em seu *Diário*, Schlemmer indica o seu procedimento:

> Abordar o mundo como se acabasse de ter sido criado [...] partir do elementar [...] partir das posições do corpo, de sua simples presença, da posição em pé, do andar e enfim do salto e da dança. Porque dar um passo é uma aventura, levantar uma mão, mover um dedo também o são. Temer e respeitar igualmente cada movimento do corpo humano, particularmente em cena, o mundo vivo, à parte, o mundo da aparência, essa segunda realidade em que tudo está banhado em uma aura mágica[19].

Ligar-se ao corpo humano, ao homem, não significa ligar-se a um ator enquanto indivíduo particular, mas buscar o que é comum a todos os homens. Em *A Dança do Espaço*, Schlemmer veste seus atores experimentais com malhas acolchoadas, que reduzem a diferença dos corpos, dando-lhes forma unificada (um de vermelho, outro de azul, o terceiro de amarelo), e faz com que um se mova lentamente, outro normalmente, o terceiro rapidamente, para estudá-los. O ator se torna "um ser enfeitiçado pelo espaço" com o qual Schlemmer enumera todas as possibilidades de deslocamento em altura, largura e profundidade. Não se trata de montar espetáculos, porém de constituir um repertório de gestos e formas, de procurar um código, de organizar o espaço cênico da era industrial, beneficiando-se dos progressos técnicos, dos novos materiais, sem que o homem seja esmagado por eles. O espírito e a matéria devem unir-se novamente.

Os exercícios não partem de um tema. Os executantes são cobaias de laboratório. Eles emprestam braços, pernas e tronco a análises fragmentárias. Cada um é apenas um corpo em movimento no espaço. O corpo em perpétua metamorfose a cada fase de um gesto decomponível, eis o primeiro elemento de que parte Schlemmer para devolver ao teatro o sentido da medida humana. Em seu *Balé Triádico* há uma bailarina e dois bailarinos, doze danças e dezoito trajes. Forma, cor e espaço são aí explorados; esfera, cubo, pirâmide, são nele representados, em vermelho, azul, amarelo; dança, trajes, música, são nele integrados. Há aí um princípio ternário.

---

19. Oskar Schlemmer, maio de 1929, cf. *Catalogue*, da Exposição Bauhaus, p. 89.

Não é mais como na dança tradicional, a alegria, a tristeza ou uma emoção qualquer que move o bailarino; só conta a resolução quase impessoal dos problemas de espaço, forma e cor.

Na vida comunitária da Bauhaus, a atividade teatral era relativamente restrita, mas constituía um pequeno conjunto: os intérpretes faziam cenários e figurinos (com meios muito rudimentares) e se interessavam pelo contexto da arquitetura cênica. Não havia exibicionismo nem intuitos de comercialização nesse ramo de atividade da Bauhaus. O que se pode extrair dessa experiência? Precisamente um estado de espírito experimental; um inventário do homem e uma orientação no sentido da abstração. Uma pesquisa sobre os materiais. Uma reflexão sobre as relações do homem e do espaço cênico.

O fundador da Bauhaus, Walter Gropius, desenhou, para Piscator, em 1927, um projeto de teatro total, com palco circular, palco em profundidade e palco em anel (circundante), o que não mais permitia separar atores e espectadores e transformar o espaço cênico durante a representação[20]. Podia-se projetar filmes em todo o contorno da platéia. O projeto não foi realizado, mas exerceu influência na construção de outros teatros e contribuiu para a evolução do espaço teatral.

PALCO E PLATÉIA

Desde o começo do século desenvolveu-se a vontade de não mais separar o palco da platéia, de aproximar atores e espectadores, de oferecer a mesma visibilidade a todos os espectadores. Gordon Craig pensava em um teatro de arena e Appia em uma Catedral do Futuro, um espaço mutável em que palco e platéia seriam fundidos (Artaud falará de um hangar). Cogita-se anfiteatros de arquibancadas, arenas para grandes festas populares. Estudam-se de novo as formas antigas de arquitetúra teatral: o palco elizabetano com balcão, a ponte avançada do teatro japonês. Não podendo construir novos teatros que não sejam mais "à italiana", disfarçam-se as salas antigas, instalam-se atores em camarote de proscênio, fazem-nos entrar pela platéia, descer até ela por escadas; os atores, porém, devem conservar sua concentração. Gémier dispôs intérpretes em camarotes de proscênio[21] para *O Mercador de Veneza* (1917). A peça de Vitrac, *Victor*, em vez de ser anunciada pelas três batidas tradicionais, começou a desenrolar-se num camarote de espectadores (1923). Para representar *Hamlet*, Gémier pensou em unir palco e platéia por uma escada:

> Cada vez que Hamlet for se analisar, descerei pela escadinha à platéia para me dirigir ao público, que deve crer que só a ele são confidenciados os pensamentos secretos de Hamlet. Depois subirei para enganar as outras personagens[22].

Lugné-Poe, Reinhardt, Gémier utilizam circos, constroem-se teatros de arena[23], platéias transformáveis com poltronas giratórias, que permitem a variação do ângulo de visão dos espectadores. Tudo isso aumenta o desconforto do ator, constrangido a ficar em guarda, vigiado por todos os lados ao mesmo tempo, acuado, a descoberto.

Nas várias formas de teatro de arena, o ator não tem mais fundo de cena em que possa encostar-se, nem cenário (às vezes utilizam-se alguns elementos); apenas a luz pode ajudá-lo a criar ambiência, isolamento, ruptura ou encadeamento. Deve representar sem interrupção para uma parte de espectadores, depois para outra. Ele se encontra praticamente ao mesmo nível dos da primeira fila. No Teatro Realista de Moscou, Okhlopkov distribuía atores e espectadores de modo diferente de acordo com os espetáculos, mas sempre com vistas à integração palco-platéia. Em *A Mãe*, de Gorki, ele combina um dispositivo redondo central com espectadores em volta e um palco em anel. Um ator dá a um espectador uma faca e o pão para cortar, um outro, com postura de soldado, pede fogo para seu cigarro. Confraterniza-se. No final de *A Torrente de Ferro*, baseada no romance de Serafimovich, os guerrilheiros, quebrando o ataque do exército branco, irrompem como avalanche descendo encostas, pontes, escadas e se precipitam para abraçar os espectadores. Em *Colas Breugnon*, de Romain Rolland, os atores, na cena da festa, oferecem frutas aos espectadores[24].

Essa reconversão geral do espaço cênico e da arquitetura teatral não se deve apenas a motivações estéticas, mas também à

---

[20] O plano pode ser visto em *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, estudos reunidos e apresentados por D. Bablet e J. Jacquot, com a colaboração de M. Oddon, Paris, CNRS, 1963, prancha IV.

[21] Cf. Paul Blanchart, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, 1954, p. 163.

[22] *Comœdia*, 25 de julho de 1925. Entrevista de F. Gémier a L. Lacour. Já se encontrava em Appia e Craig esta idéia de unir palco e platéia.

[23] Ver André Villiers, *Le Théâtre en rond*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958; e Jacques Scherer, *Correspondences*, nº 4, maio-junho 1954, L'Essor Tunis: "Le Théâtre en rond".

[24] Cf. A. M. Ripellino, *Il Trucco e L'anima*, p. 149.

evolução social e política. Assiste-se ao desenvolvimento até de formas que escapam dos edifícios construídos: o teatro político sai à rua para fazer *agit-prop*. Reencontra a familiaridade do picadeiro de circo, a mobilidade do tablado ambulante. Ele se desloca de encruzilhada em encruzilhada, a pé, de bonde ou de caminhão, querendo cativar os manifestantes, como faziam os participantes de uma Paixão religiosa. Nos espetáculos de massa, não há mais ator individual, porém uma multidão-atriz.

Não podemos seguir aqui todas as transformações do espaço cênico. No que concerne ao ator, ele se esforça em se adaptar progressivamente a todas as formas que lhe são propostas e que, dependendo do caso, ajudam ou atrapalham.

O ATOR E O AMBIENTE CIRCUNDANTE

Um homem como Reinhardt escolhia quadros diferentes de acordo com as peças que montava: do teatro íntimo ao Olympia Hall, de Londres. Utilizou o Circo Schumann de Berlim, para o *Édipo*, e instalou um palco com "ponte" japonesa para *Sumurun*. Seu *Danton* (de Romain Rolland) unia palco e platéia em uma mesma assembléia revolucionária. Ora, o fato de ser projetado entre os espectadores repõe fundamentalmente em debate a noção de ator.

Se o ator for aquele que se destaca do grupo porque tem a palavra fácil, porque se exprime em nome de todos com a tagarelice de um bufão, porque gosta que se trace um círculo ao seu redor, porque tem tendência a um leve exibicionismo, ele se adaptará com facilidade a todas as formas do teatro de participação. Seja no teatro de arena, no tablado de feira ou no *happening* na rua, estará sempre em casa. Se o ator for sensível, irmão do poeta, acessível a todas as neuroses, se endossar as grandes personagens trágicas, terá necessidade de ser protegido da multidão e de seu contato físico, pois a comunicação para ele só se estabelece em nível espiritual. Querendo fazer o público participar, sacudi-lo porque está passivo, agredi-lo, agride-se também o ator.

O ambiente circundante, para o ator tradicional, é o *teatro-bonbonnière* vermelho e dourado, é o cubo seguro, o palco italiano sem trânsito. No teatro de pesquisa da primeira metade do século XX, o ambiente circundante é mais hostil. Em cada espetáculo o ator se debate com problemas novos: maquinaria, iluminação, projeções, espaço modelável em concepções esféricas diversas, o jogo simultâneo em várias cenas só é percebido de maneira fragmentária pelos espectadores e proporciona ao ator um

sentimento de frustração. A indústria intervém no que era um artesanato (varas, fios e telas pintadas). O material frio e sem som (concreto) substitui a madeira de ambiência quente. A mecanização do tablado transforma-o de fato em utensílio técnico eriçado de pequenas vigas e não mais uma área sentimental. Gérard Philipe, entretanto, gostava da caixa complicada do TNP:

> O ator aí participa melhor da ação, sente-se diferente do que se sentia num palco italiano, porque não têm o peso do urdimento sobre a sua cabeça, mas recebe um alento que vem da platéia[25].

Cada vez que se desloca o teatro para um lugar não teatral: ar livre (se não for um local acústico maravilhoso como Orange), circo, ginásio de esportes, volta-se a pôr em questão os problemas de som e iluminação. Freqüentemente o ator é traído por uma técnica mal coordenada ou sujeita às intempéries: chuva, barulho do vento. Quando se esforçam no palco italiano, ainda existente no Sarah Bernhardt, a "fazer explodir a caixa", a voz dos atores se perde nas alturas, em vez de projetar-se para a sala (*Marat-Sade*). Já se havia criticado Copeau por abafar a voz de seus comediantes nos cortinados. A sonorização pode reforçar a voz natural, mas a deforma. O ator, submetido ao fogo de projetores intensos, prepara suas entradas e saídas no escuro, encontra-se quase em um estúdio de cinema onde a filmagem de tomadas externas é pública.

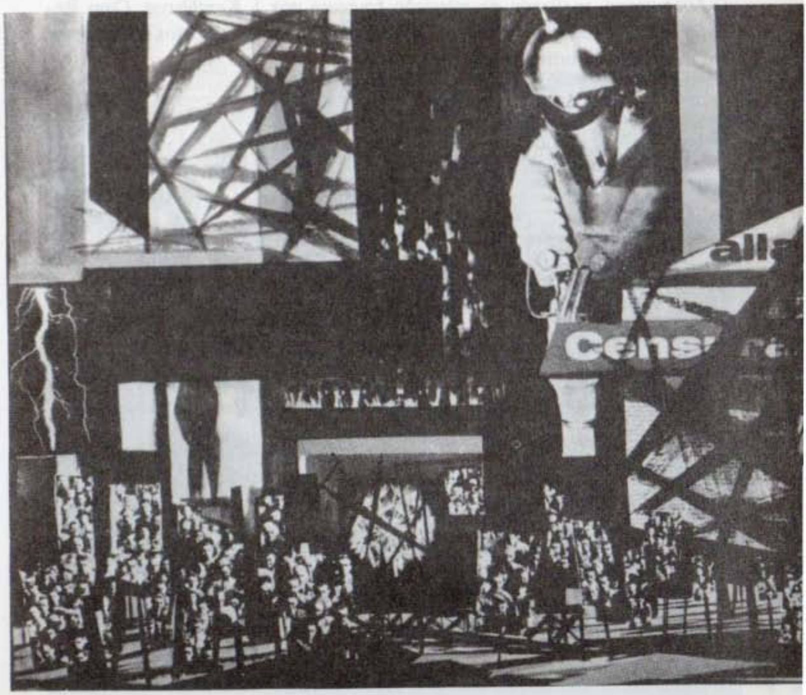
Não se poderia ignorar por muito tempo a intromissão das técnicas audiovisuais na sociedade e no mundo do espetáculo.

---

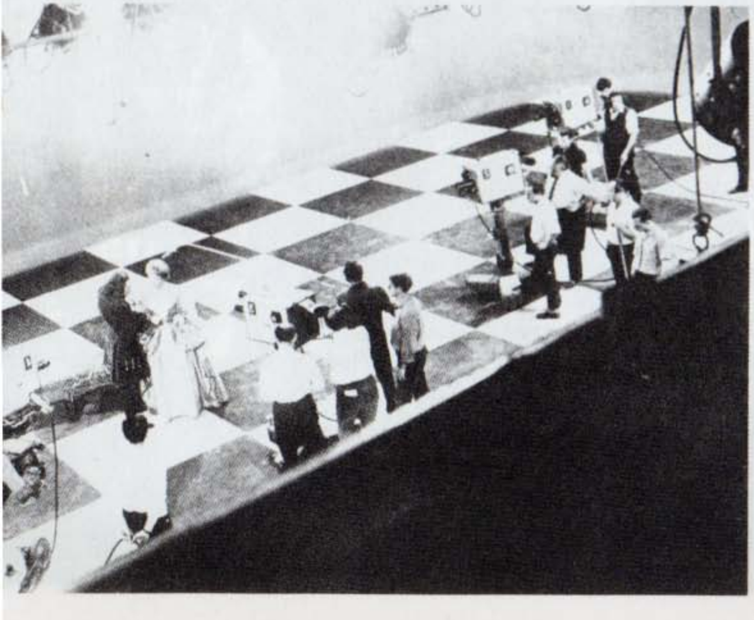
[25] Claude Roy e Anne Philipe, *Gérard Philipe*, p. 132.

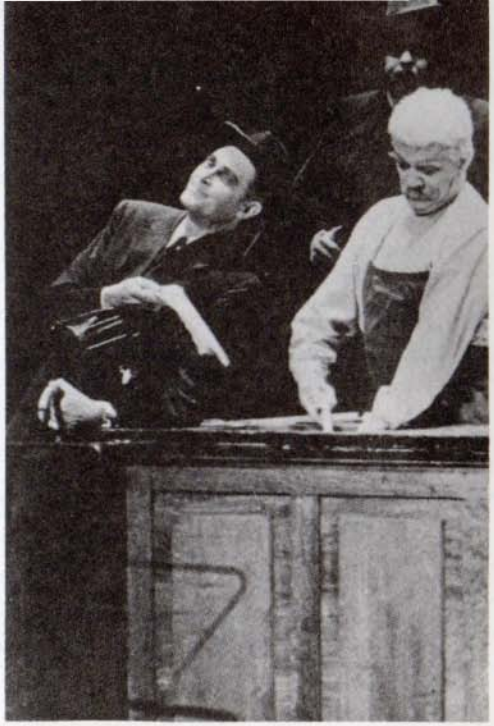
No Youth Theatre, dois rapazes representam o príncipe da Dinamarca e a Rainha em *Hamlet*: Richard Hampton, Michael Butcher. Encenação de Michael Croft, 1960.

Intolleranza, ópera de Luigi Nono, na Fenice de Veneza, 1961. Encenação de Kaslick, dispositivo cenográfico de J. Svoboda, com utilização de circuito fechado de televisão.



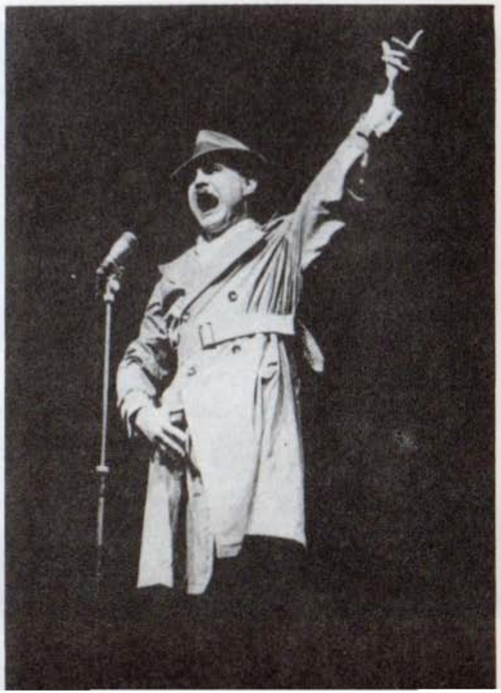
O Misantropo, realizado na televisão francesa por J. Kerchbron. Com Renaud Maru e Françoise Christophe. Intrusão das câmeras e dos *cameramen* em uma cena de intimidade.



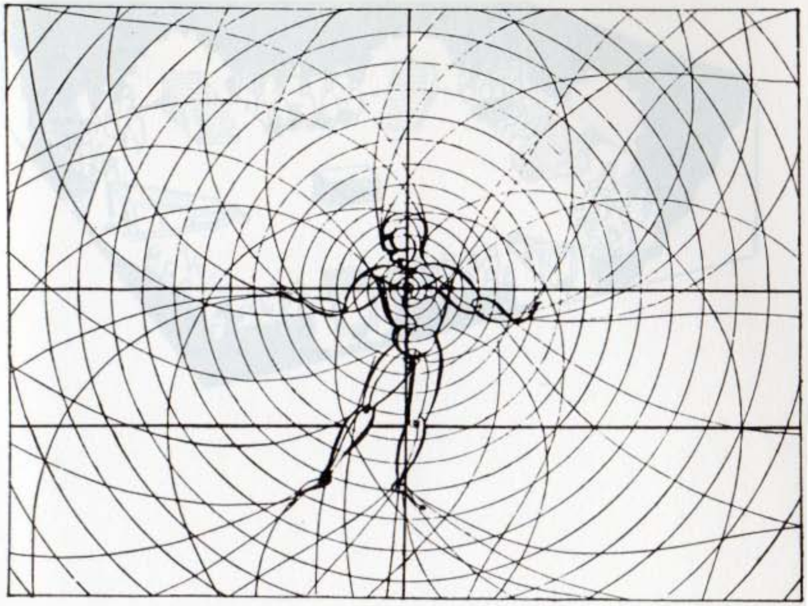


O *gestus* em *Arturo Ui* de Brecht, no Berliner Ensemble. Com Peter Kalisch, Gerd Biever, Josef Kamper.

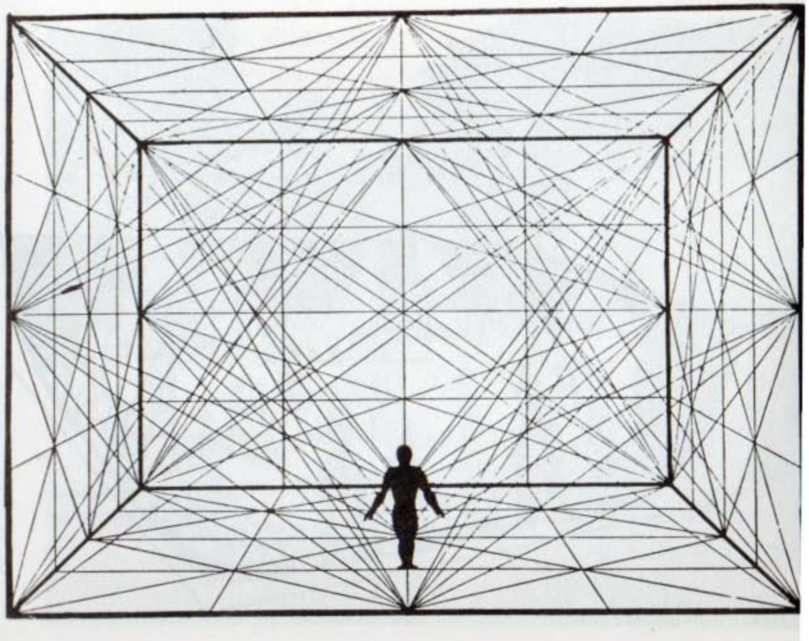
Ekkehard Schall em *Arturo Ui* no Berliner Ensemble.

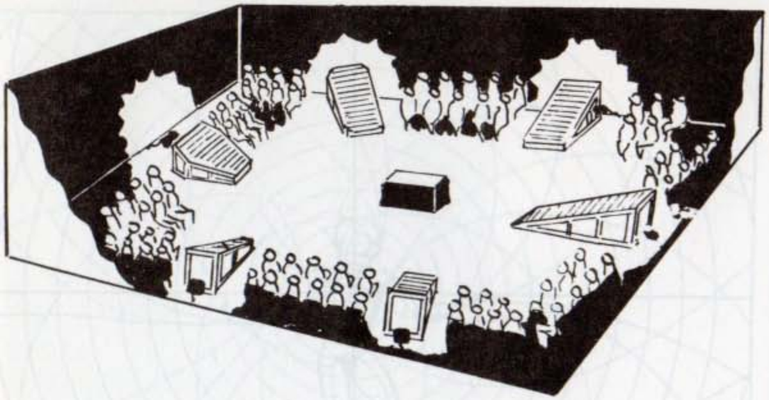


Esperando Godot, de Beckett. *Reprise* no Théâtre de France, 1961. Cenário de Giacometti. Dispositivo cênico de Guillamot. Encenação de Roger Blin. Com Lucien Raimbourg, Etienne Bierry, Jean Martin, Jean-Jacques Bourgois.

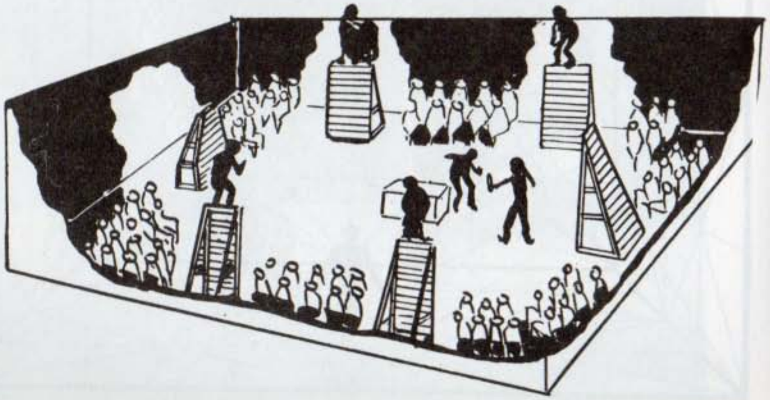


Estudos de Oskar Schlemmer na Bauhaus: o homem no espaço cênico.

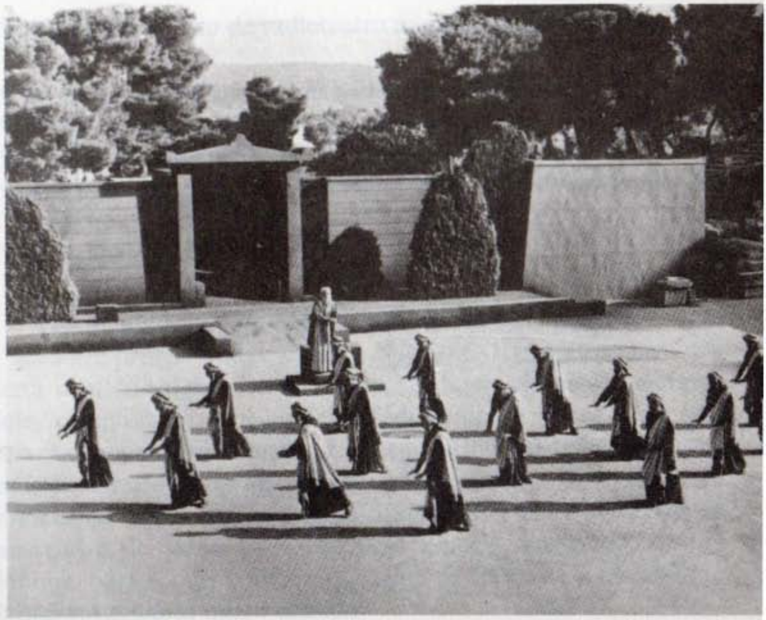




Organização das plataformas para os comediantes, em *Kaspariana*, Odin Teatret, Eugenio Barba.



A tragédia grega ao ar livre: Teatro Nacional de Atenas, com Alexis Minotis, Teatro de Epidauro, 1961.



9. Rádio – Cinema – Televisão: Sua Especificidade

1895: Nascimento do cinema mudo, sem vedetes.
1908: As vedetes de teatro fazem cinema mudo.
1913: Aparição do primeiro Carlitos no cinema mudo.
1927: Primeiro filme falado.
1933: Nascimento da dublagem no cinema.

1924: Primeiro texto de radioteatro na rádio inglesa, ao vivo.

1931: Emissões experimentais na televisão francesa.
1950: Teleteatro na televisão francesa, ao vivo.
1960: Primeiro teleteatro em videoteipe.
1960: Primeiro teledrama em videoteipe, concebido como um filme.
1965: Primeiro teleteatro em cores (videoteipe).

Por uma questão de comodidade, adotamos em nosso estudo a seguinte ordem: rádio, cinema, televisão. Essas atividades, em certa medida originárias do teatro, se desenvolveram à margem dele, conquistando sua especificidade pouco a pouco, mas sem deixar de agir sobre o teatro, fornecendo-lhe uma gama cada vez mais desenvolvida da aparelhagem audiovisual e mostrando aos homens de teatro sua possível utilização. Esta troca constante de material e de idéias provocou uma espécie de osmose de um domínio para o outro, uma mesclagem de formas e a assimilação de um vocabulário quase comum.

Consideramos para o rádio e a televisão somente a categoria das emissões dramáticas e, para o cinema, os filmes em que atores representam.

O RÁDIO

Meio de expressão moderno, o rádio talvez nos faça reencontrar uma forma original do teatro. Oskar Eberle, historiador suíço do teatro, sugere que as representações acústicas estão na origem da forma do teatro religioso: na liturgia da Sexta-feira Santa, a Paixão é representada auditivamente e não visualmente[1]. Em certos jogos que se podem observar ainda em tribos primitivas, os *semangs* da Malásia, por exemplo, os atores (o sacerdote-feiticeiro e seu ajudante) ficam no interior de uma cabana, invisíveis, e os espectadores são instalados do lado de fora para ouvi-los[2].

Rompendo com a transmissão escrita, o rádio nos traz um modo de transmissão oral. É uma projeção para cegos: o espaço visual é abolido em benefício de uma construção sonora. Escapando do realismo, o rádio nos leva aos caminhos da abstração. Vemos as idéias caminharem e Jean Paulhan pode alimentar o sonho de ver a poesia oral corresponder ao caligrama no espaço[3].

Enquadrada pela emissão que a precede e pela que a sucede, concorrendo com a emissão da cadeia vizinha que o ouvinte pode obter instantaneamente girando o botão, a obra dramática transmitida pelo rádio não é mais objeto exclusivo de uma noite e menos ainda suporte de uma cerimônia coletiva. Na melhor das hipóteses, converte-se em espetáculo numa poltrona. Ela se arrisca a tornar-se, do mesmo modo que o conjunto da matéria transmitida ao longo do dia e ouvida maquinalmente, aquele "enfeite de sala, aquele ruído de fundo para interiores cansados" de que Pierre Schaeffer nos falava, no Festival da Pesquisa da RTF em 1960.

Quando a escuta em auscultador ainda não permitia sustentar a atenção, apoiava-se em esquetes curtos. Depois, transmitiram-se peças diretamente de teatros parisienses, preenchendo-se bem ou mal a duração dos intervalos. Mais tarde esses espetáculos foram gravados para serem retransmitidos, sem intervalo. Ao mesmo tempo, faziam-se peças de teatro em estúdios radiofônicos, com cortes, sobretudo nas longas tiradas: o ouvinte, privado do lado visual, deseja que a ação caminhe depressa. O ritmo do movimento da ação cênica é substituído pelo "ritmo mais rápido da imagem mental"[4]. Atualmente, o tempo ótimo de duração de um radioteatro é de cinqüenta a 75 minutos; no máximo de cem minutos.

É preciso *fazer compreender* o que não se pode mostrar. Em 1925, Gabriel Germinet prevê que, em futuro próximo, "os ouvintes farão assinaturas de folhetos especialmente compostos, cuja leitura lhes ajudará a situar ainda melhor as cenas que ouvirão e a compreender melhor as obras radiofonizadas"[5]. Utilizou-se também um narrador que descrevia para o ouvinte os jogos de cena necessários à compreensão. Agora, dispõe-se de aperfeiçoamentos técnicos (reverberação que permite mudanças de ambiência etc.) e, sempre que possível, elimina-se o narrador-intruso nas emissões efetuadas em estúdio; uma palavra adicionada na réplica, um ruído indicativo, substituem o comentário.

Como a emissão da peça de teatro se mostra enfadonha – a divisão em três atos e a unidade de lugar são supérfluos no rádio – *adaptam-se* novelas ou romances, de narrativas mais fluidas. O que foi feito a partir de 1925 na Grã-Bretanha (*Westward Ho*) de Kingsley, enquanto, na França, Paul Castan adaptava contos de Perrault, Andersen, Boccaccio, Grimm, Poe, Villiers de L'Isle-Adam. A música serve de transição, cria ou prolonga uma atmosfera. Reproduzem-se trechos de música gravada, logo porém passa-se a compor música original especialmente concebida e cronometrada para a emissão (a estréia de radioteatro com música original verifica-se em maio de 1927, na Inglaterra, com a peça *R. U. R.*, de Kapek, com as composições de Victor Hely Hutchinson) e chegou-se a considerar que a música é quase tão importante quanto os atores[6].

O ROTEIRO ORIGINAL ou "filme radiofônico" é escrito diretamente para o rádio. Os primeiros dramas para rádio na França se originaram do concurso do *Impartial français*, em junho de 1924. Conscientes da novidade da fórmula e de sua falta de experiência, os jurados, depois de lerem os manuscritos, ouviram-nos falados através de um alto-falante. Graças a essa audição, foram levados a notar melhor um texto cuja leitura normal não lhes revelara qualidades adequadas para o rádio[7]. *Maremoto*, de Gabriel Germinet, foi premiado (igualmente com *Agonie*, de Paul Camille). Mas, durante muitos anos, escrever para o rádio não atraiu os autores, seja porque quisessem elaborar somente coisas que se perpetuassem, como Paul Eluard: "Não posso querer escrever nada efêmero"[8] – Eluard reviu esta decisão –, seja porque o pagamento foi irrisório por muito tempo, ou porque não tivessem consciência clara dos dados técnicos do rádio.

---

[1] Oskar Eberle, *Cenalora, Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker*, 1955; cf. Helga Pohl, "Théâtre radiophonique avant la radio", *CERT* (*Cahiers d'estudes de radio-télévision*), revista trimensal do Centro de Estudos da RTF, nº 12, p. 312, 1º trim., 1958.

[2] *Idem*, p. 311.

[3] Cf. "Diction poétique et radiophonie", investigação de Jacques Charpier, *CERT*, nº 12, p. 296, 1º trim., 1957.

[4] Cf. Etienne Souriau, "Univers radiophonique et esthétique comparée", *CERT*, nº 1, p. 16, 1954.

[5] Gabriel Germinet e Pierre Cusy, *Le Théâtre radiophonique*, ed. Etienne Chiron, 1926, p. 19. Segundo a definição de Roger Richard, "teatro radiofônico" designa o que se escreve para o rádio, "teatro radiofonizado" o que é transmitido pelo rádio (cf. *CERT*, nº 16, p. 219, 1º trim., 1956).

[6] Cf. Val Gielgud, *How to Write Broadcast Plays*, Londres, Hurst and Blackett, 1932, p. 29.

Especificidade do Texto Radiofônico

a. Ao nível da linguagem: é preciso fazer frases curtas, dividir os períodos longos. O autor radiofônico deve, mais do que qualquer outro, escrever seu texto "em voz alta". O ouvinte deve compreender sem esforço. A sintaxe precisa ser fluida, corrente, com tom simples se ele quiser estar próximo da realidade; sóbrio no estilo poético.

b. Ao nível da construção: a ação dramática adota uma forma de relato de que se representam fragmentos. O diálogo é mais sucinto do que no teatro, mas ao mesmo tempo é mais complexo. Armand Lanoux, com efeito, lembra que, além de seu papel habitual, esse diálogo deve recriar os "climas", o que a linguagem comumente não faz. Ele deve informar sobre os cenários, ambientações, épocas, físico e rosto, das personagens[9]. Tudo o que não for dado pelo cenário, figurinos, pela corporeidade visível dos comediantes, precisa ser sugerido, incluído na linguagem falada. A voz dos comediantes não pode cobrir tudo, o conteúdo e a forma do diálogo revestem-se, desde o início, de importância primordial. A crítica apreciou em *Au Bois Lacté*, de Dylan Thomas realizado por Alain Trutat, a "estrutura sonora verbal" que criava cores, odores, carícias do ar[10].

---

[7] Cf. Paul Dermée, *Radio-Revue*, 12 de junho de 1949.

[8] Cf. Jean Lescure, "La radio et la littérature", em *Histoire des littératures*, 3, Gallimard, Bibliotèque de la Pléiade, 1959, p. 1701.

[9] Armand Lanoux, "Création, adaptation et récreation pour et par la radio", *Cahiers Littéraires de l'ORTF*, nº 16, p. 9, 1969.

[10] Introdução ao *Bois lacté* de Dylan Thomas, *CERT*, nº 9-10, p. 59, 2º trim., 1956.

Ainda que todos os recursos sejam hoje permitidos (*flashback*, vozes interiores, cenas sonhadas), o ouvinte deve encontrar neles o seu fio de Ariadne, compreender que uma seqüência termina e que outra começa. O escritor arrisca-se a cair na armadilha das facilidades aparentes. Ele pode ser levado a não escrever nada mais exceto seqüências de diálogos, negligenciando a estrutura dramática como um todo. Notemos contudo que obras escritas para o rádio puderam ser levadas validamente à cena. *Genousie*, de Obaldia; *Jacques Coeur*, de Audiberti; *Le Soleil des Eaux*, de René Char; *Biedermann e os Incendiários*, de Max Frisch, para citar somente essas.

O monólogo, que se tornara penoso no teatro, pôde retomar seu lugar, sob forma de narração. Uma personagem conta uma história na primeira pessoa (isto foi feito pela primeira vez na Inglaterra, para a adaptação de um romance: *Lord Jim*, de Conrad, por Cecil Lewis, em 1927). Em 1956, Jean-Jacques Vierne constatava que numerosas emissões programadas "à Carte Blanche" tomavam a forma de longos monólogos: *Appel à Jenny Merveille*, de Roger Vailland, monólogo de quarenta minutos entrecortado por chamadas telefônicas; *Louis XIV* de André Obey, reportagem-monólogo de uma hora e quarenta sobre as magnificências de Versailles; *L'Homme de la Ville*, de Charles Peyret-Chappuis, poema radiofônico a duas vozes. Monólogo de ação e monólogo interior concorrem para romper com a dramaturgia tradicional, para aproximar a peça radiofônica da narrativa romanesca.

c. Ao nível das intenções: Gabriel Germinet quer "engendrar impressões semelhantes aos sonhos"; Carlos Larronde trabalha não para um ouvinte cego, mas superauditivo; Paul Deharme deseja "fazer do ouvinte o principal herói da comédia que ele ouve"; André Almuro quer convertê-lo em "um ator, levá-lo a atuar com seu ser emotivo"; para Gaston Bachelard, o rádio deve "levar os inconscientes a comungarem"[11].

A Utilização (e o Abuso) da Técnica

A sonoplastia (ciência dos ruídos) desenvolveu-se exageradamente. Ruídos de multidão, trens em movimento, tropel de cavalos, multiplicaram-se. *Maremoto* devia desenrolar-se inteiramente com um fundo sonoro de transmissões telegráficas, sem prejudicar os rumores de tempestade no mar. Não se interpretavam mais peças, organizavam-se festivais de ruídos. "Por muito tempo houve efeitos e não peças", disse Paul Gilson em seu artigo: "Pedem-se Obras Depois do Antepasto"[12]*.

---

[11] Cf. Roger Richard, "Les étapes françaises de la radio-dramaturgie", em *La Radio cette inconnue*, La NEF, Sagittaire, nº 73-74, p. 72, fevereiro-março de 1951; Gaston Bachelard, "Réverie et radio", *idem*, p. 16; André Almuro, "Mémoire sur une expérience radiophonique", *CERT*, nº 5, p. 71, 1º trim., 1956.

Os temas. Dos problemas da criação poética (nascimento da linguagem, formação de palavras) passou-se aos problemas da consciência (vozes interiores, conflitos de um indivíduo consigo próprio). A palavra "voz" sempre estava presente no título das peças radiofônicas (*L'Ile des voix, Voix intérieures, La Voix, La Cité des voix*). Depois foi a vez do tema do medo. Constitui-se um repertório de pavor à maneira do Grand-Guignol: *L'Express 175*, de René Christauflour, onde a superposição de gravações foi utilizada pela primeira vez; inquietou-se os ouvintes com peças-reportagens sobre um assunto fictício, apresentado como se fosse um acontecimento real: *Le Dirigeable L 303*, de Martin Rost, em que a história de um dirigível em apuros causou na França tanta confusão quanto *A Guerra dos Mundos*, de Orson Welles, nos Estados Unidos, alguns anos mais tarde[13]. Reconstituiu-se também, a partir de arquivos, uma série de processos revolucionários: *Procès de Louis XVI, Le 9 thermidor* (Georges Colin, 1928).

Após a emissão direta, gravou-se em disco e depois em fita magnética. Os jovens realizadores recém-saídos do IDHEC trouxeram ao rádio o ranço da técnica cinematográfica. Assimilando os planos sonoros aos planos visuais, estabeleceram para os microfones a distinção entre os grandes planos e os planos afastados. Decuparam o *script* em seqüências, apossaram-se dos efeitos de mixagem. (Ver documento anexo e nota 24.) Nesse mesmo espírito, Georges Godebert realizou, em 1952, uma "decupagem psicológica" de *Bérénice*[14]. Em 1950, para *Une Larme du Diable* (adaptação de Jean Forest extraída de Théophile Gautier, realizada por René Clair), José Bernhardt e Jean Wilfrid Garrett inventaram o processo estereofônico: um só microfone, porém dois canais estereofônicos com audição mono e restabelecendo a audição biaural. Esse processo foi, em seguida, utilizado no teatro, primeiramente em *Nucléa*, de Pichette, no TNP[15].

---

[12] Paul Gilson, em *La Radio cette inconnue*, nº citado, p. 25.

* Há um trocadilho intraduzível com as palavras *oeuvre* = obra e *hors-d'oeuvre* = antepasto (N. dos T.).

[13] Cf. Paul Castan, "Essais et recherches à l'époque héroïque de la radio", *CERT*, nº 6, p. 210.

[14] Georges Godebert, "Sur une mise en ondes de *Bérénice*", em *La Mise en scène des Oeuvres du passé*, CNRS, 1957, p. 259.

[15] Robert Prot, "Premier Congrès de l'enregistrement sonore", *CERT*, nº 1, p. III.

O Espaço Sonoro

O realizador deve criar um espaço sonoro. Ou melhor, diz José Bernhardt, precisa formar um espaço de presença:

> Nossos olhos e ouvidos traduzem uma realidade subjetiva, decupando uma porção de espaços sonoros ou visuais, porção que, psicologicamente, existe para nós. Microfone e câmera, que têm outro modo de ouvir e ver, devem devolver ou evocar esse espaço de presença para que ele tenha verossimilhança e realidade em nosso espírito[16].

O Realizador Radiofônico

O realizador radiofônico dispõe de procedimentos que modificam a percepção: superposição de gravações, deformação das vozes, leitura com a fita em rotação acelerada, ralentada, ao contrário, inserções musicais, criação de sons estranhos, mixagem, montagem. Ele cria uma arquitetura sonora, é dono do ritmo. Jean Cocteau havia recomendado que não se gravassem obras em bloco, mas que o material sonoro fosse acumulado e emitido depois[17]. Infelizmente nem todo realizador é poeta. A sugestão de Cocteau resume as idéias de um criador ímpar no teatro. O realizador radiofônico escreveria com sua fita magnética, como, no cinema, um diretor do tipo *nouvelle vague* escreve com sua câmera-caneta.

Copeau e Dullin diante da Oitava Arte

Charles Dullin detestava o microfone e não admitia introdução de aparelhos mecânicos em seu teatro por nada deste mundo. Queria permanecer no artesanato dos tablados. No dia em que lhe pediram que gravasse para o rádio seu *Ricardo III*, quando viu que, para o combate dos exércitos de Ricardo e Northfolk, dois técnicos amolavam canivetes diante do microfone, "jamais a expressão do absurdo se misturou mais intensamente à vergonha em um rosto humano. Ele empalideceu, ficou lívido, enrubesceu, esverdeou, foi tomado de fúria louca"[18]. Copeau, ao contrário, leitor notável, interessou-se vivamente pelo rádio. Longe de serem um embaraço, os constrangimentos do jogo radiofônico pareciam-lhe salutares:

---

[16] José Bernhardt, *La Revue du Son*, abril de 1954, citado por André Veinstein, *CERT*, nº 1, p. 124.

[17] Cf. Jean Cocteau, *La Radio cette inconnue*, nº citado, p. 40.

[18] Cf. Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, p. 178.

> Aliviado do cuidado com a memorização, uma vez que tem o texto diante dos olhos, livre da paúra, uma vez que trabalha em estúdio fechado, dependendo apenas de si mesmo e de sua própria inspiração, já que as reações do público não mais o atingem; protegido dos acidentes materiais de cenário, figurino ou acessórios, que freqüentemente anulam o ator no palco, enfim, reduzido à nudez sã, purificada por esse *tête-à-tête* com o texto, que sozinho nutrirá sua inteligência e sua sensibilidade, condenada além do mais a uma imobilidade que deveria ser para ele a garantia de uma concentração intensa, esperando enfim o testemunho de sua sinceridade somente de um único instrumento – sua voz – o ator diante do microfone, com a condição de que para tanto seja preparado por um estudo aprofundado e por um número conveniente de ensaios, deveria encontrar condições ideais[19].

Entende-se que a cerebralidade de Copeau haura na leitura de grandes textos no rádio um alimento altamente satisfatório. Ele pode ler a uma voz todas as personagens de uma peça, sem mudar a voz, apenas lhe modificando o volume, variando seu ritmo e movimento e conservando a homogeneidade de um mesmo pensamento. Pode reencontrar a unidade perdida do protagonista grego que representa vários papéis sob a máscara[20].

Tudo isso entretanto não dá idéia do conjunto de problemas que o jogo da atuação radiofônica coloca ao ator. Para ele, a diferença fundamental está no fato de ser o rádio confidência, e o teatro, projeção para além da ribalta.

Os Problemas do Comediante no Rádio

Ao ingressar no rádio francês, o comediante é classificado em um papel (*emploi*) no desempenho radiofônico, que pode ser bem diferente de seu papel de desempenho no palco. Alguns atores têm voz "rara", preciosa para determinados papéis, mais difícil para uma escalação comum. Há vozes que evocam determinado físico para o ouvinte (quase nunca semelhante ao físico do ator de que se trata, porém a maioria dos ouvintes testados fez delas a mesma representação imaginária); há vozes morenas, louras[21]. Dullin notava que as vozes "redondas", formadas para o teatro, sugeriam no rádio uma personagem rechonchuda, a obesidade de sua voz acarretava a obesidade da personagem[22].

---

[19] Jacques Copeau, "Remarques sur la Radio", *Notes sur le Métier de Comédien*, p. 57.

[20] J. Copeau, "Pour une esthétique de la radio", texto reproduzido em *CERT*, nº 9-10, pp. 29-40.

[21] Etienne Fuzellier, "Le groupe de recherches sur la voix", *CERT*, nº 1, p. 106.

[22] Charles Dullin, "De la diction radiophonique", *La Chambre d'écho, Cahiers du Club d'Essai*, RTF, nº 1, p. 44, 1947.

O fato de escalar o comediante sempre para o mesmo papel, de fazê-lo interpretar a personagem que lhe é a mais imediatamente acessível, torna possível a gravação com um mínimo de ensaios. Uma leitura de mesa, duas sessões de trabalho regulando os posicionamentos diante dos microfones e meio período de gravação contínua. A fita magnética permite gravar fora de ordem. Ocorre que se ensaie e se grave imediatamente cada seqüência. O comediante praticamente não tem tempo de efetuar uma composição. Cabe ao realizador equilibrar sua distribuição, para que cada voz corresponda de pronto a uma das personagens da peça, para que ela seja reconhecível e que o ouvinte não misture duas personagens por causa de uma semelhança vocal.

Dois cuidados para o comediante: jogar-se *ex abrupto* na "água" para representar a situação e ter o domínio de seu aparelho vocal. Cumpre decodificar as coisas muito depressa e proporcionar, desde a primeira leitura, uma idéia bem firme do que será a interpretação definitiva. O realizador pode apenas ministrar indicações muito gerais, estimular. Às vezes o comediante não tem sequer personagem precisa para interpretar, ele é simplesmente uma voz. O fraseado é importante. Não tendo decorado o texto, o comediante deve sublinhar, em sua cópia, as armadilhas da sintaxe para não tropeçar na gravação com uma palavra difícil de pronunciar ou uma elisão ociosa ou perder o encadeamento de uma frase que continua na página seguinte. Nenhum ruído desnecessário deve pertubar a gravação: nem tosse, nem pigarro, nem espirro, nem ronco do estômago. Não se pode fazer barulho para virar as páginas, nem interpor a cópia do texto entre si e o microfone.

A distância que cumpre observar diante do microfone para cada seqüência é fixada no ensaio e não deve ser modificada. Ela é função dos harmônicos da voz de cada um, da peça a ser representada, da sensibilidade dos microfones e da regulagem do técnico de som. Há dois, três, quatro ou mais comediantes ao redor de um mesmo microfone. Cada um se cala e se afasta do microfone (sem fazer ruído) para dar lugar àquele que fala, depois volta para lançar sua réplica, o que o faz desprender-se "de sua personagem" continuamente. A cada saída, a cada retomada, o comediante obedece "ao sinal", isto é, espreita através do vidro que separa o estúdio da cabine técnica o gesto do realizador que abaixa o braço, como um regente de orquestra, para dar-lhe o sinal. Está ele interpretando uma cena de emoção? Deve tomar cuidado para não se enganar de linha e, sobretudo, para não deixar suas lágrimas correrem, porque assim não poderia ler mais. Se o realizador pensou em inserir um comentário musical no meio da seqüência, o comediante se interrompe, conserva a emoção anterior, se puder, e exterioriza-a de novo quando for mandado. Se ele representar uma seqüência inteira com fundo musical, ao menor erro é preciso recomeçar a gravação desde o começo porque não é possível reajustar a música (em um texto isolado, o comediante pode retomar somente a palavra ou a frase em que ele tropeçou, gravando "a emenda"). A todo instante o diretor ou o técnico de som pode fazer-lhe um sinal (ralentar, acelerar, sustentar o tom, esperar).

No "aquário", em incessante alerta, os intérpretes retransmitem freqüentemente entre si sinais indicativos, se a cabine técnica não oferecer visibilidade para o comediante que deve deslanchar a partir de um canto afastado do estúdio (nem sempre há sinais luminosos para preencher esse inconveniente). Como não há cenário, cumpre de fato recriar um espaço sonoro para o ouvinte. Se se deseja marcar ostensivamente a entrada ou a saída de uma personagem, o ator faz barulho no assoalho com seus passos ou num caminho de cascalho, segundo as circunstâncias. Às vezes esse rumor de passos é executado pelo sonoplasta, sobretudo se houver imediatamente após uma porta para abrir ou fechar. A personagem divide-se em duas, é a voz de um e os passos de outro.

A voz do radioator deveria ser objeto de cuidado especial, tal qual a de um cantor. Seria necessário poupá-la dos horários demasiado matinais (o comediante que trabalha até tarde no teatro não tem a voz "acordada" de manhã, ela é surda e com timbre desigual). Um simples resfriado entre a primeira e a segunda gravação e eis uma personagem que, na transmissão, muda de voz de uma frase a outra. Uma respiração um pouco barulhenta e a personagem se torna asmática.

O comediante controla constantemente seu nível de voz, aproximando-se do microfone para uma frase mais confidencial, afastando-se para uma gargalhada, ralentando sua emissão se houver um efeito de reverberação. A imobilidade absoluta seria prejudicial, ocasionaria uma emissão vocal monótona e congelaria a personagem.

A relação ator-parceiros se modifica. É ao microfone que o comediante se dirige. O microfone é o parceiro, o confidente, o destinatário, e quase assume o lugar do espectador com quem se fala ao ouvido. No entanto, Albert Riera queria que, por sobre a sua cópia do texto, o ator pudesse trocar olhares com seu verdadeiro parceiro[23]. Com os microfones direcionais, a mínima frase

---

[23] Albert Riera, entrevista de Bernard Blin, *CERT*, nº 20, p. 374, 1º trim., 1959.

proferida à parte ou fora da direção do microfone ficava perdida para a captação do som. Os microfones atuais permitem melhor deslocamento no estúdio.

O ator dá menos volume de voz do que no palco, seu jogo é mais sóbrio, mas não menos intenso. Ao microfone, dizia Georges Flateau, se se quiser prender o ouvinte, é preciso dez vezes mais convicção do que no palco, dez vezes mais sensibilidade, dez vezes mais esforço. Tudo o que já não se consegue mais exprimir, nem liberar, pela mão, pelo braço, pelo peito, pelo rosto, pelas pernas, todos os movimentos impedidos refluem ao cérebro e transformam-se em energia nervosa a ser dispendida. No final de uma gravação o comediante sente necessidade de descarregar essa acumulação. A representação teatral é liberadora, a gravação radiofônica é uma representação abortada.

Para a equipe técnica, o melhor comediante não é necessariamente o melhor intérprete, porém o que obedece pontualmente às indicações dadas: não esquece de mudar de microfone, lembra-se dos lugares onde deve posicionar-se, tem reflexos rápidos e não obriga, por sua falta de atenção, a recomeçar várias vezes uma tomada. Se ele se especializar exclusivamente na carreira radiofônica, faltar-lhe-á para sempre a angústia do medo e o prazer da comunicação. Adquire o hábito de esboçar a personagem sem ir a fundo. O ator que ganha o seu cachê no rádio e continua a fazer teatro deve conservar o sentido de transposição cênica e não deixar que seus meios vocais se atrofiem, a menos que resolva atuar somente em teatro de câmera! Precisa continuar treinando a memória, que se tornaria preguiçosa se ele se limitasse por muito tempo a representar papéis somente lidos.

Tentativa de Improvisação

Gérard Herzog tentou no Club d'Essai umas dez emissões improvisadas a partir de um tema (*canevas*). Participaram delas comediantes como Juliette Jérôme, André Valmy, Jean D'Yd, Michel Bouquet, Jean Topart.

A qualidade essencial exigida para essa tentativa não era a eloqüência inventiva nem o dom da elocução, mas o valor humano, a vida interior dos intérpretes. Eles utilizavam em geral um vocabulário pouco extenso; o importante era que se sentissem afinados com o tema, que tomassem partido para decidir sobre o seu respectivo comportamento. Não entravam somente na pele de uma personagem cujos atos e reações tivessem sido previstos por um ator; eles procuravam, revelavam o que teriam feito eles mesmos nesse caso. Assim foi realizado *Théodore Fremeaux*

ANEXO: EXTRATO DE UMA DECUPAGEM RADIOFÔNICA[24]

				TEXTO
Observações	Planos e movimentos	Sonoplastia	Música	SEQÜÊNCIA III (seguinte)
Plano nº 7 Entonação média em "não largue". Atenção à mudança de tom. Talvez manifestação de Paulo ao fundo	Plano fixo. Ambiente amortecido bastante pesado. Interior do fiacre. Microfita.	Fiacre em movimento Shunter	Início	*Gerard* Elisabeth vai ficar louca. Eu lhe direi que é Dargelos. Ela será da mesma opinião. Ela não o conhece, mas será o estilo. Você não tem senão o que merece. Não se é mais idiota. Não largue sua mão. Eu lhe peço perdão, eu não lhe direi nada mais.
Plano nº 8 Vozes irreais. Desconfiar do tom "poético".	Plano fixo. Ambiente sem cor: os interpretes. Fita num canto do estúdio 38.		Remontado Shunt	SEQÜÊNCIA III bis *1ª voz de criança* Porque ele gosta deste galo da classe, este assassino de arma branca? *Voz de mulher* Dargelos é belo. Os privilégios da beleza são inúmeros. Ela atua mesmo sobre aqueles que não a constatam.

---

[24] Maurice Cazeneuve, extraído de decupagem de *Enfants terribles* de J. Cocteau, adaptação radiofônica de Agathe Mella. Conforme *La Radio cette inconnue*, n.º citado, p. 112-113.

Observações	Planos e movimentos	Sonoplastia	Música	SEQÜÊNCIA III (seguinte)
Plano nº 9	*Ibid.* 7	Fiacre Os bombeiros Stop em ralenti	Stop em fusão.	*Gerard* Você ouviu? Os bombeiros. É por nossa causa, por você, que eles vem vindo. Eles são sempre chamados em caso de acidentes, de desastre, de crime, para soltar a menina que prendeu a cabeça no elevador, para levar o louco furioso que grita da janela, para salvar as crianças que abriram o gás no terceiro andar. *Paul* Cale-se. Você me cansa. Não quero jogar o jogo. *Gerard* Chegamos. Eis a tua casa.
Plano nº 10 Preencher o travelling longo dizendo o seguinte texto: "lá, lá, atenção, cuidado com as escadas".	Travelling partindo do pátio-escada do patamar-vestíbulo, antecâmara estúdio 38. Micro exterior pátio.	Passo e escada em direto.		SEQÜÊNCIA IV *Gerard* Sente-se no banquinho.

décédé, em 1947, com duas sessões de pesquisa e gravação, a partir de um fato diferente. Gérard Herzog retomou mais tarde a idéia da improvisação na televisão com *Commedia* (série) e *Peur contre peur* (*Medo contra Medo*).

Saudade da improvisação, saudade da emissão "ao vivo". Se a gravação prévia representa um certo progresso, a perda do "ao vivo" às vezes é lamentável. A emoção do "ao vivo" é reencontrada no rádio, porém não mais nas emissões dramáticas, apenas nas reportagens. Georges Briquet, repórter que improvisava a partir do evento esportivo que testemunhava e fazendo partilhar de suas emoções do momento, praticamente assemelhava-se a um comediante que criava seu texto.

Evolução

De um tempo para cá observa-se nos textos radiofônicos uma evolução paralela à do teatro. Nós a deixaremos de lado aqui, pois não muda em nada as grandes linhas do trabalho do ator diante de um microfone.

Notas sobre essa Decupagem

- M. Cazeneuve utiliza termos cinematográficos como "planos", "*travellings*", para seus microfones.
- A sonoplastia "*fiacre*" situa os dois trechos da seqüência III. A ambiência é "ensurdecida" para indicar a estreiteza do lugar.
- A seqüência intercalada III bis, imaginária, é situada por um fundo musical e uma ambiência sonora diferente. A música anuncia suavemente a seqüência e termina em *diminuendo* (*shuntage*) para a retomada da seqüência III.
- Sonoplastia para os bombeiros. A sonoplastia fiacre indica a parada do cavalo: chegou-se ao destino.
- O caminho percorrido até o quarto de Gérard é sugerido por ruídos de passos no pátio, na escadaria exterior, no vestíbulo. Tendo o adaptador encadeado o seu texto de maneira demasiado brutal, no entender do realizador, este faz "preencher" o percurso por um texto adicional.
- Na prática os realizadores não redigem sua decupagem tão cuidadosamente. Tudo se faz na hora, cada um anotando rapidamente no seu texto a indicação que lhe diz respeito, através de um signo sumário: cruz, flecha, ou número de marca. O realizador tem suas intenções na cabeça e a gravação é feita diretamente na fita. O exemplo dessa decupagem redigida não deve fazer pensar na existência de "cadernos de direção" radiofônicos. A gravação é "única". Para uma eventual *reprise* de uma obra, outra coisa será feita. Seria inútil anotar tudo.

O CINEMA

Um desenrolar de imagens numa sala escura. As pessoas vêm assistir a projeções animadas que contam histórias apavorantes ou romanescas. Procuram sensações, vibram, emocionam-se. O sucesso do cinematógrafo parece pressagiar uma deserção em massa das salas de teatro. "O cinema nos reconduz à ideografia das escrituras primitivas, ao hieróglifo, pelo signo representativo de cada coisa [...] Ele nos fará pensar muito mais diretamente, com mais exatidão"[25]. O cinema mudo criou tipos quase universais, como Carlitos e sua miúda silhueta característica: roupa apertada, chapéu pequeno demais, sapatos enormes, bengala com a qual efetua molinetes, bigode – e desventuras que penalizam e fazem rir. Carlitos influenciou os cineastas e os homens de teatro de todos os países do mundo. Entre seus admiradores figuram Cocteau, Dullin, os encenadores russos, sobretudo Meyerhold. Buster Keaton e Mack Sennett também fizeram escola e tiveram suas *gags* amiúde plagiadas no teatro.

O cinema dos primeiros tempos foi interpretado por atores de teatro que tendiam a exagerar seus jogos fisionômicos. Até os movimentos "naturais" de uma atriz do Teatro de Arte de Stanislavski foram considerados exagerados pelo diretor Pudovkin. Movimentos inúteis em demasia se enxertavam em um sentimento sincero: "Ela recuava, tomava a cabeça entre as mãos, executava um sem-número de movimentos que me horripilavam um a um por seu caráter exagerado"[26]. O advento do cinema falado inquietou todos os criadores. Eisenstein e Pudovkin declararam num manifesto: "As primeiras experiências com o som devem ser dirigidas para sua não-coincidência com as imagens visuais"[27]. Chaplin se recusou por muito tempo a falar em seus filmes. Mas a técnica estava lançada, ela não se deteve. Paralelamente, as tomadas melhoraram. Inventou-se o *travelling*, que dá mobilidade à câmera. Abel Gance, em *Napoleón*, fez da câmera uma verdadeira personagem em movimento: "Presa nas costas de um cavalo ou na frente de uma barca, projetada aos ares ou lançada ao mar de muito alto, deslizando em cabos ou oscilando qual um pêndulo"[28].

---

[25] Abel Gance, em *Anthologie du cinéma*, de Marcel Lapierre, Paris, La Nouvelle Edition, 1946, p. 148.

[26] Serguei Mikailovitch Eisenstein, em *Recherches soviétiques* (Cinéma), Paris, Agence Littéraire et Artistique, 1956, p. 41.

[27] Cf. Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma*, p. 245.

Não nos demoraremos aqui no capítulo dos primeiros filmes falados onde encontraríamos de novo os tateamentos paralelos aos dos primórdios do rádio, e os mesmos tipos de adaptação de textos existentes, teatro, romances, novelas. Tomemos o cinema já chegado à maioridade, autônomo em relação às outras formas de expressão, adaptando ainda alguns romances, mas, sobretudo, realizando um roteiro original ou criando matéria fílmica sem roteiro prévio.

A Fita de Cinema

A partir de uma sinopse, o roteirista constrói o roteiro, o dialoguista estabelece um diálogo que ele completará por ocasião da filmagem. O diretor, criador de imagens, recém-conseguira ser reconhecido como co-autor do filme e participará doravante dos direitos cobrados pela sociedade dos autores e compositores, no mesmo nível que os criadores do texto[29]. Roteiro feito por um, diálogo por outro, o texto é mais sucinto que no teatro. Seu conteúdo e duração dependem da imagem. A unidade de tempo viu-se pulverizada, do mesmo modo que a de lugar. A filmagem de exteriores e a inserção de paisagens, a multiplicidade dos interiores, o recurso do *flashback* (volta ao passado), acarretaram uma decupagem em episódios breves. A percepção do espectador tornando-se cada vez mais rápida, multiplicam-se as elipses. Não há necessidade de ver uma personagem galgar seis andares (só se houver um incidente de percurso), junta-se o começo e o fim da subida.

A própria intriga tende a desaparecer, tal como no novo romance [*noveau roman*], o roteiro construído não é mais indispensável. Munido de sua câmera-caneta, o diretor busca imagens e em seguida realiza a sua montagem.

> Já não há mais necessidade do discurso – previra Blaise Cendrars – em breve a personagem será julgada inútil. A aceleração da vida das flores é shakespeariana [...] O drama teatral, sua situação e seus cordéis se tornam inúteis. A atenção se fixa a um franzir sinistro de sobrancelhas, na mão recoberta de calos criminosos. Num pedaço de tecido[30].

O texto foi relegado a segundo plano. As imagens se deduzem umas das outras, diz Antonin Artaud, engendram "uma linguagem inorgânica que emociona o espírito por osmose e sem nenhum tipo de transposição nas palavras"[31]. Com exceção dos filmes de uma certa categoria, cujo diálogo especialmente brilhante constitui o tempero (Henri Jeanson e Michel Audiard transpuseram para o cinema a palavra do autor e o senso da réplica), os diálogos em si apresentam apenas o reles interesse de serem lidos fora do contexto-imagem. Na escuta, "o timbre da voz é mais importante para nós [...] do que o que é dito. O efeito acústico sensível é mais importante que o conteúdo", dizia em 1930 o roteirista húngaro Bela Balazs[32].

O cinema-verdade filmou a vida cotidiana com pessoas que não eram atores, que existiam simplesmente. A noção de "herói" foi recuperada nos *westerns*, nos filmes de capa e espada, enquanto o público popular identificava com Tarzan ou Robin Hood o ator que interpretava tais papéis. Filmes apaixonantes são feitos às vezes dispensando o ator. Documentários sobre os animais, a vida das plantas ou desenhos animados provam que o homem não é indispensável na película, que pode haver espetáculo sem ele e, às vezes, até melhor do que com ele. O ator se recupera quando se apela à sua voz de narrador, de comentarista. Retoma um pouco de presença – em voz *off* – nesse filme que o desprezou.

Os Problemas do Ator de Cinema

No início, o ator de cinema foi um ator de teatro que descobria o registro da câmera. Preso somente à pantomima, exagerava muitas vezes seus movimentos. O cinema falado afastou do *métier* os menos dotados para a palavra, mas com freqüência o ator do cinema falado não era mais sóbrio que o do cinema mudo; a palavra e a imagem cometiam pleonasmo, e a teatralidade, continuamente combatida, renascia sob outras formas. O cinema seguiu uma evolução paralela à do teatro e da literatura. Após o melodrama e o burlesco, conheceu o realismo, o expressionismo, o futurismo, o surrealismo, o neo-realismo etc. Ademais, criaram-se gêneros em cada país (o *western* e a comédia musical, por exemplo, são gêneros tipicamente americanos), acarretando um estilo de ator correspondente a ele. Nos países jovens (EUA notadamente), que descobriram e adotaram o cinema sem ter tido

---

28. *Idem*, p. 234.

29. "Les droits graphiques du réalisateur", comunicação de Louis Merlin a *Les Vingt-quatre heures de l'image*, Paris, 18 de junho de 1969.

30. Blaise Cendrars, *L'ABC du cinéma*, Paris, Les Ecrivains Réunis, 1926, p. 10.

31. A. Artaud, "Avant-propos à *La Coquille et le Clergyman*", em *Oeuvres Complétes*, t. III ("Scenarii"), 1927, p. 23.

32. Bela Balazs, cf. *L'Art du cinéma*, antologia de Pierre Lherminier, Paris, Seghers, 1960, p. 259, col. Melior.

previamente uma longa tradição teatral, foi simples tomar o caminho dos estúdios. Para os atores franceses enraizados em seu artesanato, o *métier* cinematográfico afigurou-se desprezível. Reconheceu-se que Hollywood "manteve durante anos atores que não sabiam representar, não por caridade, mas porque eles contavam com um vasto público"[33]. Essa confissão lança um descrédito suplementar sobre o ator de cinema. Além do mais, este é visto como material de ação, "não deve representar mais do que a Gioconda representa"[34]. No cinema, dizia Jouvet, me basta "ter um rosto sobre o qual apareça imediatamente e, como sob comando, o reflexo dos sentimentos que se deseja que eu exprima"[35]. O dramaturgo H. R. Lenormand lembra assim o comportamento de Gémier na filmagem de *Le Simoun*:

> Ali, Sr. Gémier, dizia o diretor, eu o vejo "sentado em seu pensamento". E Gémier, esbravejando, entre dentes: – Cor...! Cor...! Filho de um cor...! Mas sentava-se docilmente "em seu pensamento". A forma bailante de um subalterno se agitava diante dele, implorando, com as mãos ondulantes: "no ombro esquerdo, a sua emoção, Sr. Gémier. Bem à esquerda, para a câmera!" Gémier inclinava para a esquerda um rosto contraído de desgosto[36].

Piadas à parte, vejamos como se apresenta o ofício do comediante no cinema.

TEXTO FALADO. Há pouco texto a dizer, a primazia pertence à imagem. O ator fala diante de microfones, os problemas se parecem com os do rádio. A trilha sonora deve apresentar uma qualidade maior, nenhum suspiro parasita, nenhum sussurro indevido passam numa trilha sonora de cinema. A "boca seca" também é um inconveniente: o menor estalar de língua contra o palato assemelha-se, uma vez gravado, ao barulho da queda de granizo. Jean Delannoy assinalava, em 1947, que nos Estados Unidos os engenheiros de som podiam exigir que se refizessem cenas cuja sonorização eles não aprovassem "sem levar em conta a opinião do diretor"[37]. Do ponto de vista da interpretação, Pierre Schaeffer

---

[33] *Silence, on tourne*, por vinte artista e técnicos de Hollywood, 1938, citado por Jean Kiehl, *Les Ennemis du théâtre*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951, p. 95.

[34] Tomelei de Pietrasanta, 1937, cf. André Villiers, *Psychologie du comédien*, Paris, Mercure de France, 1942, p. 291.

[35] P. Lièvre, *Supplément au "Paradoxe sur le comédien" de Diderot*, Paris, Trianon, 1929, p. 21.

[36] René-Henri Lenormand, *Confessions d'un auteur dramatique*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 166.

[37] Jean Delannoy, "Ce que le Festival a apporté de nouveau à la mise en scène", *Masques* (Cinéma), 1947, p. 23.

friamente pretende que "a palavra deveria ser considerada mais como um sussurro das personagens do que um texto que eles tivessem que dizer"[38]. Nesta concepção, a palavra não só vem depois da imagem, mas vem depois ou entre os outros ruídos. Um rumor em meio a outros rumores e numa relação que só o encenador conhece. Não mais um texto privilegiado proferido em um silêncio arbitrário, porém réplicas fragmentárias repostas no tecido da vida circundante.

GESTOS E MÍMICA. O ator não mais se desloca em função do espaço cênico, mas em função da câmera. Deve ficar "no campo", restringir sua mímica, seus movimentos. Não é mais senhor do espaço. É a câmera que muda de distância em relação a ele, é a objetiva apontada para ele que varia, ele não escolhe o ângulo sob o qual se apresentará aos olhares, e o sentido de sua fala pode ser modificado por esse movimento. Sua experiência teatral parece atrapalhar.

A visão de cine-jornais, atualidades e filmes documentários habituou o espectador a ver na tela personagens cotidianas. Em contrapartida, a teatralidade dos atores teve de se esfumar em benefício de uma técnica intimista, despojada. Em 1931, Artaud criticava violentamente o exagero do jogo interpretativo de Harry Baur em *O Judeu Polonês*, o cômico provocado pela

> utilização desastrada de toda uma estereotipia de atitudes convencionais [...] é preciso vê-lo virar o olho, abrir a boca numa atitude de crucificado, tremer derramando vinho, propor-nos grandes planos de mãos que tremem, não um tremor imperceptível, porém um tremor de tremor de terra, a propósito de qualquer coisa e fora de propósito. É preciso ver, por um gesto, por uma palavra insignificante pronunciada ao lado dele, sua cabeça partir em espasmos musculares, tiques horríveis devastaram-lhe o rosto com uma violência e um exagero tais que a expressão de terror toma no jogo de Harry Baur o valor transitório e inepto de um anódino ranger de dentes[39].

Um dos primeiros atores a lutar contra a teatralidade nos Estados Unidos foi William Hart, que, de 1913 a 1925, atuou em *westerns*, em papéis de justiceiro ou aventureiro de grande coração. Sessue Hayakawa, de semblante enigmático, quase não traía exteriormente seus sentimentos. Adolphe Menjou tinha uma grande sobriedade gestual; Greta Garbo, um rosto expressivo até na imobilidade. Parece, sem que o ator faça o que quer que seja, que a câmera fotografa e nos transmite seus pensamentos interiores, seus sentimentos, que a câmera se apodera de sua alma. Daí decorre a necessidade do rostos fotogênicos, que recebem bem a luz; o olhar pleno de significação. Filtram-se poucos planos ao mesmo tempo. Hitchcock lançou-se em uma grande inovação ao filmar cenas de dez minutos sem interrupção em *O Banquete Macabro* (*The Rope*).

---

[38] Pierre Schaeffer, *Revue du cinéma*, outubro de 1946; cf. antologia de P. Lherminier, *op. cit.*, p. 271.

[39] A. Artaud, "Harry Baur dans [le film] *Le Juif polonais* à Olympia", *Oeuvres Complètes*, t. III, pp. 92-93.

A GRAVAÇÃO DO SOM. De início rodam-se em externas seqüências faladas sem som; depois efetua-se a dublagem em estúdio: o comediante reinterpreta para o som enquanto se lhe projeta a imagem das cenas que filmou. Diante de um microfone, deve remeter-se artificialmente ao mesmo estado emotivo, falar em ritmo que coincida com seu jogo inicial e seus gestos. Para dublar filmes estrangeiros, um ator francês empresta sua voz a uma personagem que tomou corpo em outro ator. O problema é espinhoso para o comediante que dubla, privado do tempo de incubação da personagem (dubla-se um longa-metragem em cinco dias, quando se gastou vários meses para rodá-lo na versão original), privado das orientações do diretor do filme. Ele decifra de trás para frente, buscando, através da interpretação gestual e sonora do ator estrangeiro, quais poderiam ser suas intenções ao representar, e tenta criar uma equivalência, em ritmo imposto: ele deve ter terminado sua frase quando na imagem o outro ator tiver fechado a boca. A dublagem foi por muito tempo objeto de críticas e paródias (no teatro e no cabaré: *Terror of Oklahoma*, esquetes na Rose Rouge). Os atores como que congelados numa golilha articulavam em ritmo arbitrário, arrastando entonações artificiais, frases que não pareciam nos dizer respeito. Sua dicção cuidada mostrava-se incompatível com os *cowboys* ou os *gangsters* que lhes incumbia fazer falar. Via-se claramente na imagem que o filme havia sido rodado originalmente em outra língua, que os movimentos dos lábios não correspondiam às palavras que se ouviam, que a articulação e os acentos tônicos estavam quase sempre deslocados.

Utilizou-se então o "dubbing ou dublagem por equivalência de som, por equivalência de dicção [...] A uma certa abertura de boca na língua original, na qual o filme fora rodado, deveria corresponder uma abertura idêntica de boca, um igual tremor do rosto na língua do dublador"[40]. Graças a aparelhos que imprimiam em gráfico as sílabas longas e breves, os sons abertos ou fechados na língua de origem, é possível escolher as palavras francesas que correspondem melhor. Prefere-se até afastar-se levemente do sentido semântico, privilegiando uma melhor equivalência fonética. Os comediantes dubladores adquiriram também mais flexibilidade, ficou-se mais exigente na escolha das vozes. Criou-se na França uma categoria de intérpretes especializados em dublagem e que renunciou a qualquer outra atividade de ator. Sua experiência do reflexo sincrônico é preciosa para os trabalhos de dublagem, não fazem perder tempo no recomeço das tomadas, mas eles próprios se esclerosam. Seus cachês confortáveis os encorajam a permanecer quarenta horas por semana como máquinas de falar. Afastaram-se da criação viva.

O Comediante é Dirigido por um Diretor

O diretor às vezes é um antigo ator (Griffith, quando jovem, foi primeiro ator) ou um ator recalcado (Resnais queria ser comediante; Bergman gosta de fazer uma aparição em seus filmes. Renoir representou Octave em *La Régle du Jeu* [*A Regra do Jogo*]; Joseph Mankiewicz foi primeiro autor; King Vidor *cameraman*; Elia Kazan fez teatro)[41]. Conforme sua formação anterior e sua estética, ele dirige seus comediantes como um déspota ou aceita sem dificuldade a personagem que eles apresentam.

Louis Daquin reprova o intérprete francês por ser cerebral, por "tomar um lapso de tempo de dois ou três segundos para pensar sua frase antes de dizê-la e de freqüentemente pensar mal", enquanto o ator americano "pensa sua frase ao mesmo tempo que a representa"[42]; ele tem um tipo físico marcado, é treinado a praticar todos os esportes. O ator russo que filmava com Pudovkin procurava desempenhar o comportamento físico de sua personagem. Georges Lacombe, ao dirigir *Les Musiciens du ciel*, levou Michèle Morgan a visitar albergues noturnos e a zona. Marlon Brando viveu com estivadores e James Dean com paraplégicos, a fim de observarem seus modelos ao vivo.

Quando Max Ophuls trabalhou com James Mason, aceitou-o tal como ele era, do jeito que este elaborara o seu papel, e construiu seu filme em cima do ator "do mesmo modo que se cimenta uma casa"[43]. Outros diretores manipulam seus comediantes a seu bel-prazer e só utilizam do trabalho o que bem entendem. Determinada cena que o intérprete sentia em seu íntimo como algo realizado será cortada na montagem; outra será inserida em outras seqüências, o que modificará seu significado. Lembremo-nos da experiência de Leon Kulechov mostrando o mesmo rosto de Mosjukin diante de um prato de sopa, depois diante de uma mulher morta, depois diante de um bebê risonho, e induzindo os espectadores a crerem que se tratava cada vez de uma expressão diferente do intérprete: no início cheio de apetite, depois imerso na dor e enfim iluminado pela alegria paternal[44].

---

[40] A. Artaud, "Les souffrances du dubbing", *op. cit.*, p. 101. Sem dúvida, isto nunca será tão bom. "A voz, quando não for concomitante com o gesto aferente que pertence às versões originais, não pode alcançar a espontaneidade motriz da mímica pela qual se definiu a linguagem oral", Tristan Tzara, *CERT*, nº 16, p. 375.

[41] Claude Gauteur, "Faut-il brûler la vedette?", *Etudes cinématographiques*, 1962, *Les Lettres modernes*, nº 14-15, dedicado ao ator, pp. 12-23.

[42] Louis Daquin, "Le Paradoxe du Comédian, choix de textes sur la direction d'acteurs", *Cahiers du cinéma*, nº 66, p. 63, Natal 1956.

O ator trabalha às cegas, só "vê" o que faz *a posteriori*, quando assiste ao copião. Conhece o roteiro por alto, não sabe exatamente que personagem o diretor quer obter. Este, às vezes, lhe dá motivações fictícias para chegar a um resultado que ignora. Personagem-*malgré lui* [a despeito de si mesmo], o ator de cinema não deve compreender. "Suas reflexões sobre a personagem [...] acabam por atrapalhar seu trabalho e lhe tiram a naturalidade", diz Antonioni, que não deixa seus intérpretes prepararem um trabalho psicológico. Ele quer "estimular possibilidades que estão neles e cuja existência eles mesmos ignoram; excitar, não sua inteligência, porém seu instinto"[45]. O ator deve ser também pouco "composto", tão natural quanto a árvore verdadeira ao lado da qual ele é fotografado. Um grande comediante de cinema, ironizava Alexandre Arnoux, é aquele que não é esmagado por seu cão, seu cavalo, seu revólver. A humildade é necessária àquele que vem carregado de experiência teatral e se vê à mercê de um diretor de fotografia que pode, se quiser, tomar dele as imagens mais cruéis sob o ângulo que menos o favoreça e transformar em paródia ridícula a mais sutil de suas interpretações.

Jouvet lamenta não ter o suporte de um texto no cinema, Fresnay deplora a subsistência de registros dessas criações efêmeras, desses testemunhos insatisfatórios. Oriundo do teatro, Fresnay continuou sendo homem de teatro:

> O comediante só é ele mesmo de verdade no palco; é somente lá que, sustentado por uma encenação exata, rigorosa, seguro do que pretende fazer, ele encontra sua liberdade e pode explorar suas fontes a fundo. Hoje ele só deixa reflexos; seria mais reconfortante para ele não deixar absolutamente nada.

Entretanto, ele soube muito bem submeter-se às exigências da câmera. Ele sabe que pode ser mais expansivo se a câmera estiver longe, mais sóbrio de corpo e voz se ela se aproximar; ele sabe, bem perto dela, "ser para ela, por uma presença verdadeira [...] apenas cérebro, coração e olhos"[46].

Françoise Rosay aprecia não ser obrigada a aumentar o volume de voz, o jogo da atuação como num teatro. No entanto, os jovens diretores acham que ela "faz teatro". François Truffaut julga que, com Françoise Rosay e Edwige Feuillère,

> desaparecerá um estilo de desempenho que foi o de todo o cinema francês desde o início do cinema falado: batimento de pálpebras, olhares plenos de significado, dicção nuançada e untuosa, expressão astuciosa e semblante pleno de compreensão inteligente de um texto rico em subentendidos[47].

Jacques Segurd lembra Gérard Philipe girando "ao redor de uma câmera como em torno de um animal desconhecido que poderia ser perigoso"[48]. Fanfan la Tulipe, Fabrice del Dongo, O Príncipe Michkin, M. Ripois, todas criações de um ator que se adaptava a uma técnica parateatral, a ponto de se tornar por sua vez diretor (*Till l'Espiègle*). Para Gérard Philipe, compor uma personagem de cinema "é imaginá-la antes e após as situações do filme e poder ir comer num restaurante com ela"[49]. O que é parecido com o sistema stanislavskiano. Para *M. Ripois*, filmou-se G. Philipe quase clandestinamente nas ruas de Londres, no meio da multidão. Essa tomada exigiu do ator, assim como do *cameraman*, uma improvisação contínua. No estúdio, G. Philipe havia assimilado a técnica do campo-contra-campo, que modifica em relação ao teatro o jogo com o parceiro:

> Atua-se sozinho, com outro de costas servindo de apoio [...] O ator que serve de apoio quase não atua [...] Isso não atrapalha aquele que atua para a câmera. Parece que, estando a objetiva apontada para este, é ele que deve atuar e não o outro. Esse outro não pode mesmo atuar: é impossível, porque ele não está diante da câmera![50]

---

[43] Max Ophuls, "Hollywood petite île", *Cahiers du cinéma*, nº 94, p. 7, Natal 1955.

[44] Cf. Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1957, p. 144.

[45] Cf. Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni*, Paris, Seghers, 1961, pp. 113-114.

[46] Pierre Fresnay, *op. cit.*, pp. 22, 106.

[47] François Truffaut, *Arts*, 15 de maio de 1957; cf. a antologia de P. Lherminier, p. 530.

[48] Jacques Sigurd, *L'Ecran français*, 21 de novembro de 1945; cf. Georges Sadoul, *Gérard Philipe*, Seghers, 1967, p. 22.

[49] G. Sadoul, *op. cit.*, p. 131.

[50] Claude Roy, *Gérard Philipe*, p. 236.

No teatro, o ator está exposto ao público dos pés à cabeça. No cinema, a câmera capta apenas uma parte de sua pessoa: meio corpo (plano americano) ou rosto (*close*). Às vezes evita-se fotografar a parte baixa do corpo, porque, neste caso, se fotografaria ao mesmo tempo a instalação técnica espalhada no chão (cabos, trilhos para *travellings* etc.). Edwige Feuillère chamou atenção para essa divisão do ator "em duas partes absolutamente independentes, devendo a parte superior ignorar o trabalho das pernas e pés para se desembaraçarem dos emaranhados de cabos e trilhos"[51]. O ator de cinema acaba por tornar-se muito consciente da técnica. Marlene Dietrich sabia se a iluminação sob a qual ela ia filmar lhe convinha ou não. Às vezes, ouviam-na dizer aos eletricistas: "Ponham mais duas lâmpadas à direita, levantem ligeiramente o projetor em minhas costas", conta Françoise Rosay[52].

O Natural no Cinema

Laurence Olivier explicava que uma geração inteira de comediantes ingleses, querendo imitar no palco a pretensa naturalidade de Gerard Du Maurier, atuou abaixo do tom audível, percebendo mais tarde que o natural de Du Maurier era produto de uma técnica consciente[53]. De modo parecido, Jean-Pierre Aumont lembrava como, no cinema, toda uma geração de intérpretes franceses quis imitar Jean Gabin, que podia permitir-se ter o ar de quem não está fazendo nada: "tamanha a sua força, peso e autoridade natural; mas os jovens atores que nele se inspiram não têm, para começar, as profundas qualidades de seu modelo e como nada fazem e se orgulham disso, nada sai de sua interpretação"[54]. A própria noção do natural está em constante evolução e se se confrontasse o pretenso natural de Gabin jovem com o de seus últimos filmes, ficaríamos surpresos.

O Não-Ator

No teatro, ator e personagem podem fundir-se num só para o espectador. Já a câmera pega os dois e o cineasta Robert Bresson vê com horror na imagem o ator-ator e o ator-personagem juntos e dissociados, o falso se insinua no verdadeiro, o resultado não é verdadeiro. Como Craig ou Baty rejeitavam o ator de teatro, Bresson parte para uma guerra contra o ator de cinema. Para resumir, "é outra coisa além do texto que acaba saindo e eu só vejo o texto". Bresson despoja o ator de sua pele de ator. Quer o homem vivo que está embaixo dela, se houver um, para captar de improviso um determinado traço de sua fisionomia, "aquilo que ele pode produzir de mais raro e mais secreto"[55]. Para acabar de despir o ator dos traços do *métier*, ele diz a Roland Monod, por ocasião da filmagem de *Um Condenado à Morte Escapou*:

> Sobretudo nada de tom, nem de intenção. Não pense no que diz, fale maquinalmente. Quando se fala não se pensa no que se quer dizer. Levado pelo que se diz, deixa-se as palavras simples, diretas [...] o ator no cinema deve se contentar em dizer seu texto. Deve deixar de explicar o que já foi compreendido. Não representar nada. Não explicar nada[56].

Roberto Rossellini preferia utilizar amadores. Um profissional não corresponde forçosamente à idéia exata da personagem que forjou e, ao invés de empreender "um combate" com seu intérprete para curvá-lo à sua vontade, utiliza atores de ocasião que encontra nos locais de filmagem, modificando o roteiro e os diálogos a partir deles, para eles[57]. Em vez de o comediante ir na direção da personagem é o diretor que vai na direção do homem momentaneamente ator e simplifica-lhe a tarefa. O diálogo não é mais o sacrossanto molde literário a que todos devem adequar-se, apenas uma seqüência de palavras intercambiáveis que completam a legibilidade das imagens.

Apesar dessas facilidades, ele admite que às vezes os não-atores, escolhidos pelo pitoresco de seu físico ou pela naturalidade de suas posturas numa manipulação artesanal, são completamente incapazes de falar sob comando, sabendo que estão sendo filmados. Titubeiam ou gaguejam. Pode-se captar ou provocar neles um gesto espontâneo, mas a expressão verbal fica inibida. Recorreu-se então a essa forma de dublagem, artisticamente bastarda e duvidosa sindicalmente, que consiste em rodar a imagem de um não-ator e gravar o texto com um ator profissional.

---

[51] Cf. *Le Cinéma par ceux qui le font*, textos coligidos por Denis Marion, Paris, Fayard, 1949, p. 167.

[52] Françoise Rosay e Jacques Feyder, *Le Cinéma notre métier*, Genebra, Skira, 1944, p. 57.

[53] Cf. *TDR*, nº 34, entrevista citada.

[54] Jean-Pierre Aumont, *Souvenirs provisoires*, p. 352.

[55] Robert Bresson, *Cahiers du cinéma*, nº 75, citado por Claude Gauteur, *Etudes cinématographiques*, nº 14-15, art. cit., p. 17, e Vincent Pinel, *idem*, p. 81: "Paradoxe du non-comédien".

[56] Cf. Roland Monod, "En travaillant avec Robert Bresson", *Cahiers du cinéma*, nº 64, p. 18, novembro de 1956.

[57] Roberto Rossellini, *L'Ecran français*, 12 de novembro de 1946; cf. Pierre Lherminier, *L'Art du cinéma*, p. 143.

Joseph von Sternberg levou mais longe o refinamento. Ocorria-lhe substituir a voz de alguns atores em uma cena pela própria voz deles em outra cena ou ainda pela de outros atores. Construía assim uma personagem com o rosto de um intérprete e a voz de outro, na mesma língua, procedimento análogo ao da dublagem de um filme estrangeiro, porém com algo mais humilhante. Na dublagem o ator que fala serve de intérprete; com Sternberg ele tem a impressão de ser insuficiente em sua própria linguagem, tornando-se não só ator-objeto, mas pedaço de objeto. Sternberg pensava numa fórmula de filme sintético, tomando do material-ator o elemento que lhe conviesse, desprezando o ator-homem. Entretanto, em outros momentos, exigia do ator toda a inteligência e espírito crítico[58].

No teatro, o encenador só tem controle sobre o ator nos ensaios; uma vez aberto o pano, não pode mais intervir. Ao passo que o comediante, a partir do momento em que se reduz a uma série de imagens arrumadas numa lata, torna-se objeto entre outros objetos, deixa-se "marionetizar" ou sublimar-se por um apresentador de autômatos ou um poeta surreal. As trucagens possibilitaram todas as formas de fantástico a partir do ator, todas as transfigurações. Do *Sang d'un poete* (*Sangue de um Poeta*), em que Cocteau queria produzir um "desenho animado com personagens vivas, pessoas que se pareceriam com [seus] desenhos"[59], aos filmes de Walt Disney, que misturam atores vivos e personagens desenhadas, o ator sofreu alternadamente exaltação ou abafamento.

Com algumas estrelas, o diretor nem sempre é o mais forte.

O Star-System

> Uma estrela [...] é uma pessoa capaz de um mínimo de talento dramático, cujo rosto exprime, simboliza, encarna um instinto coletivo: Marlene Dietrich não é uma atriz como Sarah Bernhardt, um mito como Frinéia [...] Uma grande atriz é uma mulher capaz de encarnar muitos papéis diferentes, uma estrela é uma mulher capaz de fazer nascer numerosos roteiros diferentes[60].

Os realizadores não são senhores da situação. As estrelas são conscientes de seu valor comercial e impõem suas exigências. Tal vedete escolhe seu roteirista ou se recusa a filmar com tal parceiro. Pierre Richard-Willm exigia ser vencedor no amor e Jean Gabin morrer no fim do filme. Raimu quis fazer o Coronel Chabert sem um dos braços. Antes de aceitar essa sugestão, o diretor Jacques Becker propôs realizar um teste e Raimu simplesmente se recusou: "Eu não lhe peço que faça um teste para saber se o senhor é bom encenador", Becker deixou de rodar a película[61].

François Truffaut se recusa a filmar com grandes vedetes que modificam o roteiro, influem na encenação, exigem planos próximos e "sacrificam o interesse da fita à sua imagem"[62]. Ele acha que um filme é uma experiência autobiográfica, em que o realizador exprime sua própria vida. Nada de monstro sagrado, mas realizador todo-poderoso.

Violência

Os filmes de *gangsters* não são mais exclusividade da América. Socos, lutas, golpes de judô, os atores-*gangsters*, policiais ou soldados participam da era da violência. Ao volante de carros-bólidos ou a galope de cavalo, eles se atiram a corridas. Beirando acidentes espetaculares, freqüentemente são substituídos por dublês profissionais. Jean Marais tinha como ponto de honra não ser dublado em cenas perigosas.

(O próprio Raoul Billerey, que monta os duelos de esgrima na maioria das encenações de teatro, acabou por representar comédia. Também no cinema há dublês que se tornam atores.)

Erotismo

Reflexo do tempo presente, o cinema varreu todos os tabus. Não se contam mais as cenas de nu. Para fazer carreira, não é mais suficiente que o ator ou atriz tenha a aparência física e a idade da personagem, um rosto fotogênico e saiba falar. Doravante é preciso uma anatomia impecável e o desejo de exibi-la. *Sex appeal* exarcebado do cinema sueco, pornografia, filmes-pânicos, filmes *underground*, o cinema devora atores e não-atores ao tempo de uma miragem. Após dois ou três filmes as *starlets* somem.

---

[58] Joseph von Sternberg, "Le jeu au théâtre et au cinéma", *Cahiers du cinéma*, nº 66, pp. 25, 27, 32.

[59] Jean Cocteau, em "Entretien avec J. Cocteau", de Jean Domarchi e Jean-Louis Laugier, *Cahiers du cinéma*, nº 109, p. 17, julho de 1960.

[60] André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946, p. 64.

[61] Cf. Paul Olivier, *Raimu ou la vie de César*, memórias sobre o ilustre comediante, Paris, Fornier Valdes, 1947, p. 166.

[62] François Truffaut, cf. art. cit. de C. Gauteur, em *Etudes cinématographiques*, nº 14-15, p. 20.

Teatro e Cinema

O ator de teatro pode extrair da atividade cinematográfica cachês altos, oportunidades de viajar, melhor cotação no mercado do espetáculo, difusão de seu nome para o grande público. Conforme tenha um papel menor ou maior, pode desinteressar-se do filme ou encontrar nele alguma melhoria para sua técnica.

Há atores que preferem dedicar-se unicamente ao cinema e viver a aventura de um filme, a repetir o mesmo papel toda noite. Quando Danielle Darrieux se aventurava a entrar no palco, recusava-se a interpretar a peça mais de cem vezes.

TELEVISÃO

Como para o rádio, há uma, duas ou três pessoas diante de cada aparelho de televisão em casa. Os aparelhos coletivos são mais raros.

Em sua fórmula específica, a televisão não nos traz, como o cinema, uma gravação do passado. Ela capta o presente e nos faz participar dos acontecimentos no próprio momento em que ocorrem. A coroação da rainha Elizabeth, o assassinato do presidente Kennedy, a alunissagem dos astronautas, a televisão transforma-se em nossos olhos em cada lugar do mundo onde algo ocorre.

Para o espetáculo, a televisão tem a possibilidade de nos retransmitir ao vivo a criação de uma peça diretamente de um teatro ou gravar essa criação e no-la retransmitir um pouco mais tarde. Ela nos permitiu ainda assistir ao vivo peças montadas em seus estúdios, especialmente para os telespectadores. Ela realiza também e retransmite filmes, bem como seriados.

Emissões Dramáticas em Estúdios, ao Vivo

As primeiras experiências em estúdios dotados de iluminação intensa não permitiam que os atores ficassem expostos mais do que três minutos ao calor dos projetores. Com o melhoramento da técnica, luz e maquiagem tornaram-se mais leves graças a melhores definições das linhas e então se fez teatro televisado e adaptaram-se romances, contos e novelas: *Mister Bartleby*, baseado no relato de Henri Melville; *A Marquesa de O*, de Kleist; *Um Sonho*, de Turgueniev. A televisão também tentou criar originais. A BBC conseguiu nesse terreno mais que a França, criando uma escola de autores. Estes, aprendendo a escrever segundo as leis de eficácia da televisão, tornaram-se as expressões do novo teatro na Inglaterra. Um exemplo disso é Harold Pinter. Segundo Sidney Newman, chefe dos programas dramáticos na BBC-TV, hoje "um autor escreve em primeiro lugar para a televisão, depois para o cinema e finalmente para o teatro"[63]. Pode haver reconversão para o teatro de originais de televisão, como *Doze Homens em Fúria*, de Reginald Rose, ou *The Miracle Worker* (que se tornou *Miracle in Alabama*), de William Gibson.

As peças teatrais cômicas, de ritmo rápido, dificilmente se transpõem para a pequena tela da tevê. O fato de ter de mostrar sempre quem fala, aproximar para o vídeo duas personagens que no palco estariam distanciadas, alternar os *closes* rápidos, traz o risco de provocar no telespectador o que Norman Marshall chama de soluço visual[64]. Os atores, ignorando se seus efeitos funcionam ou não, tendem a atuar em tom baixo.

A Escritura Televisual

A pequena tela do vídeo pede o *close* de ator, requer obras intimistas, torna difícil a presença de uma multidão: "No teatro os espectadores aceitam que dez indivíduos representando uma multidão dêem idéia de um grupo bem maior, mas não o aceitam na televisão"[65], diz o autor de televisão Peter Chayefsky.

Os atores ocupam grande parte da tela, vendo-se pouco dos cenários. A atenção fixa-se no diálogo. Este deve ser sóbrio, sem falas muito longas ("bifes"), não pode cometer pleonasmos com a imagem; será falado mais rapidamente do que no teatro, já que o ator não precisa projetá-lo além da ribalta. Os deslocamentos, sendo mais restritos, fazem desaparecer, por elas mesmas, as falas de entrada, de saída, de encadeamento. Em contrapartida, se um ator deve mudar de roupa entre duas seqüências, como não há intervalo nem tempo dispendido com mudança visível de cenário, torna-se necessário adicionar um texto de encadeamento para preencher o tempo e permitir que o comediante se prepare.

O autor que escreve para a televisão deve pensar em imagens e preencher sua coluna-imagem ao mesmo tempo que sua coluna-texto. O diretor completa a coluna-imagem através das exatidões do corte técnico.

---

[63] Sidney Newman, *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº 47-48, novembro de 1964, dedicado à *Télévision, Dramaturgie Nouvelle*, p. 165 ("Entretien avec S. Newman", de Noële Neveux).

[64] Norman Marshall, "Les pièces de théâtre à la TV", *Théâtre dans le Monde* ("Le Théâtre à la Télévision", vol. IX, nº 4), inverno de 1960, p. 302.

[65] Peter Chayefsky, "Le écrivain de télévision", *Cahiers du cinéma*, nº 90, p. 27, dezembro de 1958.

> Uma nova escritura se forma, cujos elementos não são mais palavras alinhadas em um dicionário, mas o conjunto de imagens captadas, vivas e repertoriadas por um homem [...] ontem você teria dito: li preto no branco; hoje você afirma: eu o vi[66].

O princípio de seleção das imagens é o seguinte: quatro câmeras instaladas no estúdio captam uma imagem diferente de um mesmo plano. Ao dirigir, o realizador vê essas imagens em quatro monitores de controle: escolhe a que lhe convém. O trabalho dos ensaios técnicos consiste em decidir ou confirmar que o plano 1 será feito pela câmera 3, que o plano 2 será feito pela câmera 1 e assim por diante. Esta seleção de imagens no ar representa a visão preferencial do diretor com respeito às proposições de quatro objetivos eletrônicos. É apoiando-se nos botões de comando que envia a cada segundo ao vídeo do telespectador a imagem tomada por uma câmera de preferência a outra. A diversidade de planos é análoga à do cinema. Pode-se jogar com o *close*, o plano próximo, plano americano, plano médio, plano geral, plano afastado. Mas a televisão prefere acentuadamente o *close*.

Ao lado do tema intimidade, confidência, a televisão gosta de fórmulas como processo, testemunho, reconstituição histórica, judiciária ou atualidade. O programa "Si c'était Vous" ["Se Fosse Você"] propunha problemas cotidianos dos jovens e dos adultos no trabalho e na vida familiar. Programas de televisão-verdade foram feitos por Jacques Krier ("Qu'en pensez-Vous?") ["Em Quem Você Pensa?"], exposição de um drama psicológico contemporâneo) ou por Danielle Hunebelle (Jeux de société: *Le Prof' de philo* [Jogos de Sociedade: *O Prof. de Filosofia*], *Le Fils du patron* [O Filho do Patrão], os tecelões do Norte) a partir de sinopses ou de idéias de enquetes. Deixava-se os não-atores exprimirem-se livremente, prestar testemunhos sobre seu modo de vida, suas inquietações. Ao lado de uma realização de *Os Persas*, de Ésquilo, ou uma meia dúzia de peças dramáticas racinianas que falam das angústias de um príncipe ou de um rei, a televisão produziu séries inteiras de programas dedicados aos problemas do "Senhor Zé Ninguém" no mundo de hoje. Reportagens a tomar forma na montagem – esses programas eram filmados.

O programa feito ao vivo já havia cumprido o seu papel. Fora uma empreitada apaixonante porém cheia de riscos: brancos de memória impossíveis de corrigir, erros de posicionamento diante da câmera, sombras de microfones-girafas a aparecer na imagem,

câmera invadindo o campo de outra câmera, sufoco para todo mundo. Cumpre lembrar que, no tempo da tevê ao vivo, os atores ensaiavam de três a seis horas durante dezoito dias, sem ensaio técnico de câmera, para produzirem um teleteatro de uma hora e meia; depois, dois dias no cenário com os técnicos e a emissão só na noite do segundo dia. (Em teatro, na França, há um mês de ensaios antes do ensaio geral.) O tempo disponível era pois muito limitado e a ansiedade reinava até o último minuto. Sentado diante de seu aparelho, o telespectador sabia que estava assistindo a exercícios de equilibrismo na corda bamba sem rede. A febre do estúdio chegava até ele, o espectador participava dela, e assistia à própria criação.

Na tela, as emissões ao vivo, com técnica apressada, sucediam a filmes comerciais de qualidade técnica muito mais bem cuidada, uma vez que fora possível a seus realizadores repetir à vontade cada cena imperfeita. Em face desse confronto, os diretores de televisão, mesmo quando haviam executado verdadeiras proezas, sentiam-se insatisfeitos e cansados. A partir do momento em que se desenvolveram as possibilidades do videoteipe, não pensaram mais em outra coisa: abrir mão da tevê ao vivo e gravar os teleteatros. Empenharam-se em encadear a emissão como se fosse ao vivo e em gravá-la de ponta a ponta, mas essa promessa não foi mantida por muito tempo. As possibilidades de edição de videoteipe levaram os diretores a assimilá-lo ao filme. Terminadas as emissões contínuas, prolongou-se o tempo de gravação e de edição, modificou-se o corte, inseriram-se seqüências externas filmadas previamente. A febre tinha desaparecido. As emissões tornaram-se mais pesadas e perderam para sempre o encanto de um acontecimento captado ao vivo.

Os Clássicos na Televisão Francesa

Foi sobretudo Jean Kerchbron quem reabilitou os clássicos na televisão. Temiam-se as emissões escolares suporíferas, mas, de 1958 a 1964, ele montou ao vivo *Bajazet, Britannicus, Le Misanthrope, Bérénice* e gravou em videoteipe *Horace* e *Cinna*, conseguindo a cada vez um rejuvenescimento salutar dessas obras, um enfoque contemporâneo, mantendo o estilo. Para *Britannicus*, escolheu atores muito jovens (Britannicus acabara de sair da infância). O jogo dos atores alcançava grande intensidade interior. O cenário rompia com a unidade de lugar. Um praticável com degraus e colunas num vasto tablado permitia representar em profundidade. Era uma encruzilhada cujos caminhos simbolizavam opções políticas, opções amorosas. Júnia entrava num cenário-ratoeira. Parecia que Nero ia surgir por trás de cada coluna.

---

[66] André Brincourt, cf. André Franck, "L'image et la couleur", *Etudes cinématographiques*, nº 43-44, p. 71, 3º trim., 1965.

Jean Kerchbron não fazia representar um ato ou uma cena em enfiada, mas desmultiplicava a situação.

> Quando Nero conta a Narcisa a noite na qual mandou seus guardas raptarem Júnia, ele está deitado sobre os degraus, e a câmera o isola de todo o resto, dando a impressão de que ele está em seu leito. Depois Nero se inclina e, por seu olhar, parece rever Júnia passar. Deitando-se novamente, pensa nela de novo e, de repente, recuando, encontramo-lo outra vez com Narcisa em um plano geral[67].

A decupagem técnica permite, sem nada acrescentar ao texto ou dele cortar, renovar a apresentação de um clássico, leva a compreender melhor o pensamento mais sutil, graças ao *close* que capta o mínimo olhar. Deslocando-se em redor dos comediantes, captando as personagens sob ângulos calculados, os *cameramen* e as câmeras parecem desempenhar também um papel na ação, mandando para a tela imagens segundo um ritmo minuciosamente organizado.

Outros diretores arejaram os clássicos rodando-os em externas: *Médico à Força* e *A Megera Domada* foram gravados na Provença, *Don Juan* nas Salinas d'Arc-et-Senans, no parque de Versalhes e nas estrebarias de Chantilly.

Claude Barma e Shakespeare

Em 1959, C. Barma montou *Macbeth* (ao vivo com uma inserção filmada). André Frank analisa assim a abordagem da peça shakespeariana pela televisão:

> Sabíamos que Banquo assassinado aparecia de repente [...] apenas a Macbeth. Quando se faz a cena no teatro, o mais das vezes ela parece falsa. Banquo passeia no meio dos convivas que não o vêem e só Macbeth o vê. Por conseguinte os convivas parecem sofrer cegueira e Macbeth parece conservar a razão, posto que Macbeth vê. A convenção teatral, há séculos, neste instante, era o único e precário remédio que restava. O diretor pôs diante dos olhos de Macbeth o espectro de Banquo ampliado de modo a ocupar as maiores dimensões possíveis do vídeo; por isso mesmo, Banquo se tornava uma alucinação exclusiva de Macbeth, seu remorso pessoal. Ele pertencia ao universo visual de seu assassino, como as pedras atadas ao corpo do condenado que a justiça medieval expedita lançava ao rio[68].

---

[67] Jean Kerchbron, "Le théâtre classique à la télévision", *CERT*, nº 26, pp. 127-128, 4º trim., 1960.

[68] André Franck, "Les jalons d'une dramaturgie, 1957-1964", *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº 47-48, p. 118.

Esse achado de Barma ficou nos anais dos teleteatros da televisão francesa. Entretanto, representar Shakespeare para o vídeo continua sendo um grande desafio.

Lorenzi e a Desdramatização

Sabe-se que na televisão, o tempo da emissão é o tempo da imagem, não o do texto. O ritmo depende dos realizadores. Assim como Brecht introduzira a noção de reflexão em seu teatro épico, Stellio Lorenzi introduziu na televisão a desdramatização, desapaixonou o ritmo. A desdramatização é a "preferência pelo acontecimento bruto ao esboço dramático, o restabelecimento de uma duração real em detrimento do tempo dramático"[69].

Em suma, cada realizador imprime uma personalidade diferente e cada vez que um comediante trabalha com um novo diretor aborda um universo de trabalho diferente ao qual deve adaptar-se rapidamente. Convém, entretanto, estudar os problemas permanentes do ator na emissão televisiva.

Problemas de Atores na Televisão

O comediante deve deslocar-se em função de quatro câmeras (no cinema só há uma), que, durante uma mesma seqüência, mudam continuamente de lugar (suas marcações são pintadas no chão com números). Representando uma peça do repertório teatral, o intérprete não conta mais com seus pontos de referência habituais: fundo, lateral pátio e jardim, público. Suas costas não estão mais protegidas, está cercado por todas as partes, em volta, por baixo, por cima. Ainda que haja só um cenário, como em *Cinna* (ver documento anexo), ou implantações reduzidas, instaladas uma ao lado da outra, como as "mansões" da Idade Média, ou como em um teatro de arena, o ator precisa deslocar-se de modo diferente daquele que faz num palco italiano. O olho da câmera determina o posicionamento "do" espectador móvel. É mister representar não para uma multidão, mas para um espectador só, que é atingido em sua casa, em sua percepção solitária. O comediante também está só, não há entre ele e a câmera essa troca de duas respirações vivas, essa comunicação calorosa, humana, que ocorre no teatro.

O comediante deve saber em que momento está em *close*, a fim de controlar mais estritamente sua expressão ou sua imobilidade. Qualquer erro de colocação o põe fora do campo (sua imagem não é captada) ou numa nesga mal iluminada. Se se afastar um metro de uma câmera, dá a impressão ao espectador de achar-se a dois metros de distância. Necessita de marcas no chão de quase dez centímetros[70]. Se se concentrar em sua personagem, deve também pensar que precisa obedecer às marcas indicadas a giz no chão. Ao vivo, tudo se vê, nenhum erro pode ser reparado.

---

[69] Definição de Pierre Schaeffer por ocasião da Conferência no Festival Internacional de Cinema de Edimburgo, 1963; cf. *Etapes*, nº VII, Service de la Recherche, ORTF.

Não é o comediante que escolhe o que é mais expressivo, num momento, em seu olho, em seus lábios, em seus ombros ou em sua perna. É o diretor que decide enquadrar este ou aquele elemento. O ator se sente frustrado como em um *set* de cinema. Ele quer se concentrar? Um *caboman* fica a dois metros dele, mantendo o microfone suspenso para captar o som. Dois ou três técnicos observam cada câmera.

Nem sempre a imagem do intérprete é captada no momento em que este fala, é possível que se aviste exatamente nesse momento seu *partner* que não fala. Renaud Mary ficou estupefato quando Jean Kerchbron lhe anunciou que Alceste passaria em voz *off* (sem imagem) durante uma cena inteira de *O Misantropo* e que, após o fim do ato IV, em que habitualmente se faz o começo do V, num grande movimento, Alceste deveria permanecer sentado. Kerchbron acha que é na mímica facial que o comediante de televisão deve recuperar tudo o que, na cena de teatro, seria traduzido em movimento e circulação; que no palco a personagem se cria com o andar, com a silhueta, com a voz que traz consigo e que na televisão o que conta é o olhar, a voz ou a respiração, o jogo interior intenso[71].

O espectador verá a emissão como se estivesse nos sucessivos lugares de cada câmera. Seu ângulo de visão é modificado continuamente, sua atenção é fixada num detalhe não escolhido pelo comediante. Não há cortina para fechar um ato. É preciso encontrar uma artimanha, fusão encadeada ou transição. Em *Britannicus*, Kerchbron corta e encontramos os atores em posições diferentes para o ato seguinte.

Com os aperfeiçoamentos da iluminação, a maquiagem tornou-se leve, natural, não-sofisticada. O jogo interpretativo é intimista, deve parecer verdadeiro, cotidiano. Da emissão de uma noite a outra, o telespectador vê alternarem-se personagens da rua e comediantes; o ator não pode afigurar-se teatral, as peças de teatro são na prática mais perigosas para representar que as obras especificamente televisivas. Ocorre que um narrador assuma o conjunto do texto enquanto se desenrolam imagens em que o ator só representa sem falar. O comediante pode ser o seu próprio narrador, como num romance autobiográfico em que o autor pensasse em voz alta. O desempenho é emitido em duas fases: *a*) toma-se a imagem do ator, sem som, este interpreta uma seqüência em que, por exemplo, ele era mais jovem; *b*) o intérprete fala de sua ação passada.

A voz tem pouca amplitude. O rosto há de contentar-se com expressões apenas indicadas. O menor piscar de olhos é perceptível.

Só se ensaia no cenário durante os três dias que precedem a gravação de um teleteatro gravado, ou seja, um dia a mais do que no tempo em que se fazia ao vivo. O diretor regula suas câmeras para cada um dos cem ou duzentos planos que constituem a emissão, tendo de esperar que, para ensaiar o plano seguinte, as luzes do plano anterior sejam minuciosamente reguladas. Mais do que os próprios atores, são seus dublês para luz que são úteis nessa fase. Enquanto isso, os atores se interessam pelas portas praticáveis e pelos acessórios de que deverão servir-se; eles se localizam nesse universo de truques em que as portas dão para o vazio, em que se construiu apenas um ângulo de um quarto com duas folhas e não três ou quatro paredes. Tudo é concebido para que as câmeras de grande porte possam ser transportadas de um lugar a outro com os *cameramen* e *cabomen* e não para ajudar o ator a situar-se no lugar da ação. Mais ainda do que no cinema, no chão embaralham-se os cabos no meio dos quais o comediante deve navegar.

A não ser no próprio trabalho, houve pouca formação de atores para a televisão. Jean-Paul Carrère agora dá cursos no Conservatório, e Pierre Viallet, cursos particulares com Pierre Badel e outros diretores da ORTF.

O Ensino de Pierre Viallet

Pierre Viallet manda praticar a improvisação, em seguida trabalhar algumas cenas e inicia seus alunos na técnica televisiva. Eis, por exemplo, uma aula de técnica a que assisti.

•*Elaboração coletiva de um tema*:

Uma moça, sozinha num quarto, eufórica, ouve uma música interior. Ela está apaixonada por um rapaz que ela viu duas ou

---

[70] Cf. Jean-Paul Carrère, "Un répertoire dramatique pour la télévision", *CERT*, nº 26, p. 123.

[71] J. Kerchbron, *CERT*, nº 26, art. cit., p. 129.

três vezes, mas seu amor lhe parece impossível. Ela o chama ao telefone e ele lhe responde.

• *Feitura coletiva de um diálogo bem simples, que deverá ser respeitado*:

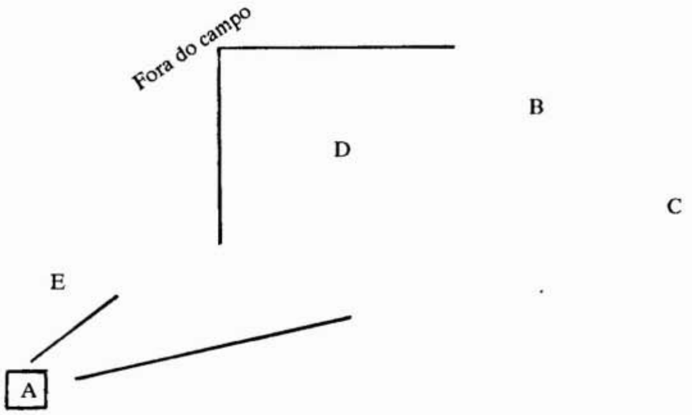
– Alô!
– Alô! Bom dia. É Anne.
– Estou contente por ouvi-la.
– Eu também.

Nisso, um grande silêncio muito pesado. A comediante deverá achar algo que possa fazer ou dizer a fim de encerrar a conversa.

• *Localização dos movimentos a serem executados em função da câmera*:

A câmera está instalada em A. Determina-se o limite do campo. Há uma poltrona em S. O telefone está em C (imaginário). No início, a comediante está em D. Há uma janela imaginária em E.

De D caminha até E. Parada à janela. Caminha até o telefone de parede C, toque telefônico. Durante a conversa, talvez vá sentar-se na poltrona B.



A atriz dispõe de alguns minutos para estudar suas marcas, mas não prepara sua atuação. Em seguida deve instalar-se em D, descontrair-se, esperar os três sinais (atenção, rodando, ação) sem se mexer, para que o *cameraman* possa manter o enquadramento.

Eis as sucessivas observações de P. Viallet a respeito da mesma cena desempenhada por todas as alunas, alternando-se no papel (os rapazes dão a réplica telefônica, a partir de seu lugar, na platéia).

a. Falta de euforia amorosa e esquecimento da música interior. É preciso assimilar "todas" as indicações do encenador.

b. Não dizer ao diretor: *eu*, nesta situação, reagiria de outra forma. Ou então não há peça possível.

c. Neste argumento, não motivamos o fato de ir à janela. Pode-se imaginar que o encenador necessita desse plano para ligá-lo a outro plano em que você não intervenha, na rua, por exemplo. É preciso, entretanto, que esse momento fraco (para você) do roteiro seja representado.

d. Pequeno truque técnico: à janela, você passa em *close*. Não olhe completamente pela janela, disfarce, desloque levemente o olhar para a câmera.

e. A mesma coisa para ir ao telefone.

f. *Olhe* bem. Se você não *vir* nada através da janela, o espectador tampouco verá.

g. Da janela, antes de sair, dê tempo ao *cameraman* para enquadrar o telefone, objeto importante.

h. Nada de saída falsa. Não avance a cabeça para em seguida recuá-la. O *cameraman* não pode hesitar com você, ele vai sair em *travelling* com sua câmera e você não está mais no campo.

i. Ao contrário, insinue seu movimento de saída para o *cameraman*. Primeiro vire levemente a cabeça, depois o corpo e saia de costas. Tente expressar alguma coisa com suas costas.

j. O acaso pode desempenhar um papel. Pode ser que a luz caia exatamente sobre o telefone. Você deve saber como colocar-se na luz. Não deixe as dublês de luz trabalharem demais em seu lugar. Faça com que suas pernas sejam donas de sua movimentação.

k. Se ir sentar-se na poltrona é algo que incomoda, faça-o ainda assim. Numa encenação sempre haverá movimentos que hão de incomodar.

l. Mas, antes de tudo, atreva-se a fazer algo. Leve alguma coisa ao encenador, forneça-lhe idéias para sua atuação, senão ele lhe imporá coisas muito restritas. O que é maravilhoso, o que faz a personalidade do ator, é o que ele descobre nesses momentos.

m. Quando estiver ao telefone, venha de frente, senão a gente perde o seu olhar. Ouça na imaginação a réplica que lhe é dada, mesmo se não a escutar, e reaja.

n. Não interrompa a cena enquanto eu não tiver dito: corta!

Em resumo, diz Pierre Viallet, o ator de televisão deve por si só saber colocar-se na luz, passar para um *close*, virar-se permanecendo em campo, mostrar o olhar, não abaixar os olhos (só se houver um motivo), não fazer um só gesto sem sentido. Não deve ensaiar a fundo, mas guardar o frescor para a tomada. Enfim, precisa saber maquiar-se sozinho (para o caso em que os maquiadores estejam muito ocupados) e saber o que convém ao seu rosto. Por isso a aula seguinte seria reservada à maquiagem.

A Carreira do Ator de Televisão

Ela não é permanente. No tempo da tevê ao vivo, os teleteatros eram apresentados na França às terças à noite, folga habitual dos teatros, para que se pudesse recorrer aos artistas da cena teatral. Agora há uma geração que, sem passar pelo teatro, faz televisão e cinema. O ator habituado ao palco teatral sente-se traído ao fim de um teleteatro ao vivo ou gravado. Ele ensaiou três semanas, gravou em dois ou três dias, encontrou uma personagem que não fará nunca mais. Ele tem impressão de haver ficado vazio. Dessa atividade tira apenas um cachê, certo reconhecimento que ampliará seu nome nos cartazes de sua próxima peça, a oportunidade de ser conhecido na televisão e receber nela outros cachês. Se a emissão foi interessante no plano formal, o intérprete terá vagamente a consciência de haver participado de um esforço técnico válido. É mister ainda que se interesse por problemas técnicos. Como comediante não terá sentido prazer artístico. Ele terá permanecido no esboço de uma criação.

Um comediante muito solicitado pela televisão está em posição perigosa: ele se "queima". Se aparecer muitas vezes no mesmo papel, só se vê nele a personagem com a qual é identificado para sempre. "O Inspetor Bourrel matou o ator de cinema Raimond Souplex e, para escapar de Thierry la Fonde, Jean-Claude Drouot precisou refugiar-se na comédia musical ou no teatro de vanguarda"[72].

Na França, o comediante tendia a considerar que se rebaixaria participando de comerciais. Geneviève Cluny teve de lutar muito tempo para que fosse admitido que ela, deixando de ser "Mademoiselle Dents Blanches" [Srtª Dentes Brancos] na propaganda de um dentifrício, poderia voltar a ser atriz. A introdução da publicidade na ORTF parece vir apagar tais preconceitos. Na Itália, a participação na publicidade de televisão aumenta a popularidade dos atores, e vedetes nacionais e internacionais (mesmo francesas) não se negam a fazê-lo.

---

[72] Cf. Henri Spade, *Histoire d'amour de la télévision*, Paris, France Empire, 1968, p. 61.

A Improvisação na Televisão: A "Câmera Invisível"

Alguns comediantes – tímidos na vida – conseguiram adaptar-se a uma fórmula de improvisação biruta para a emissão: *A Câmera Invisível*. Com base em um roteiro um pouco vago, eles se põem a andar por alguma parte de Paris, perto de um *cameraman* bem camuflado e começam a conversar com algumas vítimas, pedindo-lhes indicações sobre uma rua inexistente ou um objeto absurdo. O ator se apaga diante do entrevistado, ele não deve sobretudo parecer comediante e quanto mais absurda for a situação mais sério cumpre-lhe ficar. Jean Francel, Jacques Legras, Roger Paschel, gravaram dessa forma esquetes que nenhum autor jamais ousaria inventar[73].

O Molinete de Jean-Christophe Averty

J.-C. Averty é conhecido principalmente por seus programas de variedades, mas fez também teleteatros, de *A Locatária*, de Dostoiévski, a *Verdes Pastagens* e de *Ubu-Rei* a *Sonhos de Uma Noite de Verão*. Cognominado *enfant terrible* da televisão, porque suas exigências apaixonadas reclamavam da administração meios diferentes daqueles de rotina, não se preocupa absolutamente em "contar uma história", mas em utilizar a fundo todas as possibilidades da técnica. Averty trabalhou no serviço de pesquisa da ORTF, apossou-se da mesa eletrônica de trucagens e considera a tela de televisão como uma folha a ser coberta de signos. Para ele, a televisão está mais próxima do jornal impresso do que do cinema ou do teatro. Apaixonado pelo surrealismo e por música de *jazz*, vivendo num ritmo de voltagem aumentada, compõe e dissocia cada plano com manipulações sucessivas em laboratório. Deformações, superposições, oposições de claro-escuros, decupagem da tela em vários níveis, não fica nada do figurativo inicial. Que sobra do ator? "Faço impressão, desenho animado com a carne viva. O ator é uma silhueta, um porta-voz. Ele pode ser mau, contanto que fale certo"[74]. Averty inventa um grafismo onde o comediante é mais mecanizado do que em qualquer outro lugar. Dentro de quinhentos anos, julga ele, poder-se-ão contar estórias com signos e sem palavras[75].

---

[73] Cf. Jacques Rouland, *Les Employés du Gag*, Paris, Calmann-Lévy, 1966, *passim*.

[74] J.-C. Averty, durante as *Vingt-quatre heures de l'Image*, 1969.

[75] J.-C. Averty, entrevista a Jean Rocchi em *L'Humanité*, 25 de fevereiro de 1967.

A Serviço da Pesquisa

Da RTF, depois da ORTF, tanto para o rádio quanto para a televisão, Pierre Schaeffer não criou somente a atividade musical que é do conhecimento de todos. Ele obrigou, suscitou experiências relativas ao mesmo tempo à concepção dos programas, à escritura dos textos, às técnicas de gravação e difusão, às mixagens de vozes humanas e sonoridades diversas, à recepção das mensagens sonoras e visuais. Desde *Os Comediantes Desconcertados* até as recentes produções de *Vocações*, seria conveniente fazer um dia o inventário de tudo o que saiu desse cadinho.

Anexo

Extrato de uma decupagem técnica de televisão e plano do cenário.
Cinna, de Corneille, emissão gravada. Realizada na ORTF a 6 de janeiro de 1964 por Jean Kerchbron.

Augusto: Michel Etcheverry
Cinna: Claude Giraud

Na decupagem reproduzida nas páginas 236-239, os traços horizontais separam os diferentes planos.

A tirada de Augusto (ato IV, cena 2) comporta cinco planos longos e um breve intercalado.

O extrato do ato V cena I dá, ao contrário, um exemplo de planos alternados rapidamente, páginas 241-242.

No plano, página 240, reconstituí os trajetos de Auguste no palco e tentei recolocar mais ou menos as posições das câmeras correspondentes.

Chama-se decupagem o trabalho ao qual o realizador se dedica para dividir a obra em seqüências e planos. Na coluna da esquerda, estão indicados os movimentos e enquadramentos das câmeras. Na coluna do centro, os deslocamentos dos atores no estúdio. Na coluna da direita, o texto de Corneille. Traços horizontais fragmentam o texto plano por plano.

1ª Observação: Quando um encenador ou um ator de teatro estuda um texto clássico, ele também introduz divisões internas numa cena ou numa fala em função das mudanças de pensamento. Mas em um programa de televisão, tal fragmentação é estabelecida em função das câmeras. Pode-se verificar no caso presente que J. Kerchbron adotou estritamente as divisões internas da obra escrita, em sua decupagem. Há mudança de plano ao fim de um período.

"Qui peut tout doit tout craindre."

("Quem tudo pode, tudo deve temer.")

Por outro lado, a câmera II encadeia um plano muito longo com *travelling* e panorâmica para o primeiro desenvolvimento do pensamento de Augusto (Desde: "Cai em ti mesmo" até "Mais que? Sempre sangue").

2ª Observação: Três câmeras são utilizadas para variar os ângulos de visão nesse começo de cena, alternando *close*, plano geral e panorâmica.

3ª Observação: Na coluna Movimento dos Atores, vemos sucederem-se os números de 1 a 9. Voltando-se ao esquema, vê-se com o auxílio dos mesmos números os deslocamentos de Augusto (assinalados em pontilhado) durante essa cena. Tais deslocamentos seriam absurdos para um espectador situado em um lugar fixo do estúdio. Eles estão aqui condicionados pelos posicionamentos de três câmeras (C II, C III, C IV), que também se deslocam.

Se as marcas dos comediantes são fixadas com exatidão na decupagem do *script*, os posicionamentos sucessivos das câmeras a giz no chão do estúdio, ao contrário, não são conservados. Só são notadas as mudanças de objetivo. Tentei, pois, reconstituir aproximadamente a localização das câmeras e sugerir ao leitor o ângulo de visão que isto representava. Vêem-se os trajetos (2) a (3) a (4) tomados pela C II, que se desloca quase que paralelamente ao comediante; depois o trajeto (4) a (5) é tomado pela C III, à qual sucede um GP pela C IV, que encontra Augusto diante dela em (5). (5) a (6) é tomado pela C III, que se desloca em C III' para seguir os trajetos (7) (8) (9).

Conforme a variabilidade dos pontos focais, o telespectador vê o ator numa parte do cenário, ou somente em *close*.

No segundo exemplo de decupagem (ato V, cena 1), ao contrário, há alternância rápida e sistemática do GP de Augusto e de Cinna, enquanto só Augusto fala.

IMAGEM	MOVIMENTO DOS ATORES		TEXTO
Câmera 2 Close de Augusto		1	Ato IV, cena 2 Augusto, *sentado no trono* Oh Deus, a quem quereis que eu confie os segredos de minha alma e os sonhos de minha vida? Tomai de volta o poder que me confiastes, se, por tê-los, perco os amigos; se este é o destino dos grandes soberanos, se as suas maiores façanhas só fazem atrair ódios, e se vosso rigor os condena a querer bem aqueles que Vós desejais fazer parecer. Para eles nada é seguro; quem tudo pode, tudo deve temer.
Câmara 3 Plano geral	*Ele se levanta e desce os degraus em silêncio.*		
Câmera 2 Primeiríssimo plano	*Depois de descer as escadas.*	2	Cai em ti mesmo, Otávio, e pára de te queixar. O que! queres que te poupem e nada poupaste! Sonha com os rios de sangue em que teu braço se banhou, de como tingiste de rubro os campos da Macedônia, o quanto propiciaste a derrota de Antônio.
Travelling adiante	*Ele caminha muito lentamente em direção à parede.*		a derrota do Sexto, e revê tudo de uma só vez, Perouse afogada com todos seus habitantes; toma consciência, após tantas carnificinas,

Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie / Les secrets de mon âme et le soin de ma vie? / Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis / Si donnant des sujets il ôte les amis; / Si tel est le destin des grandeurs souveraines / Que leurs plus grands bienfaits n'attirent que des haines, / Et si votre rigueur les condamne à chérir / Ceux que vous animez à les faire périr / Pour elles rien n'est sûr; qui peut tout doit tout craindre. / Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre. / Quoi! tu veux qu'on t'épargne et n'as rien épargné! / Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné, / De combien ont rougi les champs de Macédoine, / Combien en a versé la défaite d'Antoine, / Combien celle de Sexte, et revois tout d'un temps / Pérouse au sien noyée, et tous ses habitants; / Remets dans ton esprit, après tant de carnages,

IMAGEM	MOVIMENTO DOS ATORES		TEXTO
Travelling lateral, mantendo enquadramento.			das imagens sangrentas dos teus banimentos, em que tu te tornastes o carrasco dos teus, metes a faca no peito do teu tutor: e depois ousas acusar o destino de injusto, quando ves que os teus se armam para te supliciar, e que, por teu exemplo, guiados para te perder, violam os direitos que tu não observastes jamais! A traição deles é justa, é autorizada pelo céu: abandona tua dignidade do mesmo modo como a adquiristes:
Panorâmica para enquadrá-lo com o eixo do muro. Câmera 2	*Ele está junto à parede.* *Ele se volta*	3	Tornaste um sangue infiel por tua infidelidade, depois de tê-lo sido. Mas o meu raciocínio me abandona! Que furor, Cinna, me acusa e te perdoa? Tu, cuja traição me obriga a reter o poder soberano pelo qual tu me queres punir que me torna criminoso e este, meu único crime, ergues para abatê-lo um
Travelling lateral	*Ele avança para a coluna.*	4	trono ilegítimo, e disfançando seu atentado com um zelo excessivo, opõe-se, para me destruir, ao bem do Estado? Então, eu poderia reprimir-me a ponto de esquecê-lo! Tu viverias despreocupado, depois de me ter feito temer!
	Ele passa diante da coluna e dirige-se para o fundo.		Não, não, eu trairia a mim mesmo se assim pensasse; aquele que perdoa facilmente convida a novas ofensas; Punamos o assassino, exilemos os seus cúmplices. Mas que? Sempre sangue, sempre tortura!

De tes proscriptions les sanglantes images, / Où toi-même, des tiens devenu le bourreau, / Au sein de ton tuteur enfonças le couteau: / Et puis ose accuser le destin d'injustice, / Quand tu vois que les tiens s'arment pour ton supplice, / Et que, par ton exemple à ta perte guidés, / Ils violent des droits que tu n'as pas gardés! / Leur trahison est juste, et le ciel l'autorise: / Quitte ta dignité comme tu l'as acquise: / Rends un sang infidèle à l'infidélité, / Et souffre des ingrats après l'avoir été. / Mais que mon jugement au besoin m'abandonne! / Quelle fureur, Cinna, m'accuse et te pardonne? / Toi, dont la trahison me force à retenir / Ce pouvoir souverain dont tu veux me punir, / Me traite en criminel et fait seule mon crime, / Relève pour l'abattre un trône illégitime, / Et, d'un zèle effronté couvrant son attentat, / S'oppose, pour me perdre, au bonheur de l'Etat? / Donc jusqu'à l'oublier je pourrais me contraindre! / Tu vivrais en repos après m'avoir fait craindre! / Non, non, je me trahis moi-même d'y penser; / Qui pardonne aisément invite à l'offenser; / Punissons l'assassin, proscrivons les complices. / Mais quoi? toujours du sang, et toujours des supplices!

IMAGEM	MOVIMENTO DOS ATORES		TEXTO
Câmera 3 Grande Plano Geral		5	Minha crueldade se acirra e não tem freios; quero me fazer temer e só faço irritar. Para minha ruina Roma tem uma hidra fértil demais: cada cabeça cortada faz mil outra nascerem, e o sangue de mil revoltosos espalhado torna meus olhos mais malditos e inseguros.
Câmera 4 Close de Augusto			Otávio, não esperes o golpe de um novo Bruto! Morre e oculte-lhe a glória de tua queda; morre: tu farias para viver um frouxo e vão esforço, se tantos homens de bem desejam tua morte e se toda a juventude ilustre de Roma se esforça para te fazer perecer; morre, já que é um mal que tu não podes sanar;
Câmera 3 Plano Geral	*Augusto está entre as colunas*		Morre de uma vez, já que é preciso tudo perder ou morrer. A vida é pouca coisa, e o pouco que te resta não vale comprar por um preço tão funesto. Morre; mas ao menos abandona a vida brilhantemente; estique a chama no
	Ele avança	7	sangue do ingrato; imole a ti mesmo, ao morrer o pérfido; atendendo a seus desejos, pune teu parricídio; faz-lhe um tormento com tua própria morte,
	Ele está junto à coluna		fazendo que ele a veja, sem dela desfrutar. Mas gozemos com seu sofrimento,
Câmera 3		8	e se Roma nos odeia, triunfemos com seu ódio.

Ma cruauté se lasse et ne peut s'arrêter; / Je veux me faire craindre et ne fais qu'irriter. / Rome a pour ma ruine une hydre trop fertile: / Une tête coupée en fait renaître mille, / Et le sang répandu de mille conjurés / Rend mes yeux plus maudits, et non plus assurés. / Octave, n'attends plus le coup d'un nouveau Brute! / Meurs, et dérobe-lui la gloire de ta chute; / Meurs: tu ferais pour vivre un lâche et vain effort / Si tant de gens de cœur font des vœux pour ta mort / Et si tout ce que Rome a d'illustre jeunesse / Pour te faire périr tour à tour s'intéresse; / Meurs, puisque c'est un mal que tu ne peux guérir; / Meurs enfin, puisqu'il faut ou tout perdre ou mourir. / La vie est peu de chose, et le peu qui t'en reste / Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste. / Meurs; mais quitte du moins la vie avec éclat; / Eteins-en le flambeau dans le sang de l'ingrat; / A toi-même en mourant immole ce perfide; / Contentant ses désir, punis ton parricide; / Fais un tourment pour lui de ton propre trépas, / En faisant qu'il le voie et n'en jouisse pas. / Mais jouissons plutôt nous-même de sa peine, / Et si Rome nous hait, triomphons de sa haine.

IMAGEM	MOVIMENTO DOS ATORES		TEXTO
Travelling lateral	Ele passa por trás da coluna e desce um pouco.		Oh romanos, oh vingança, oh poder obsoluto, oh rigoroso combate de um coração hesitante que foge ao mesmo tempo de tudo o que ele mesmo se propõe! De um príncipe infeliz podeis extrair qualquer coisa.
Panorâmica para segui-lo		9	Qual dos dois devo seguir, de qual devo me afastar? Que eu pereça, ou que eu reine.

O Romains, ô vengeance, ô pouvoir absolu, / O rigoureux combat d'un cœur irrésolu / Qui fuit en même temps tout ce qu'il se proprose! / D'un prince malheureux ordonnez quelque chose. / Qui des deux dois-je suivre, et duquel m'éloigner? / Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner.

LEGENDA DO PLANO:

Trajetos de Augusto (...............), de 1 a 9 a partir das indicações do script.
Câmeras C.II (– – – –), C.III (–·–·–·), C.IV (+ + + + +). Eu reconstituí de maneira aproximada sua colocação e fiz uma indicação geral de seu ângulo de visão para seguir os trajetos de Augusto de 2 a 9.

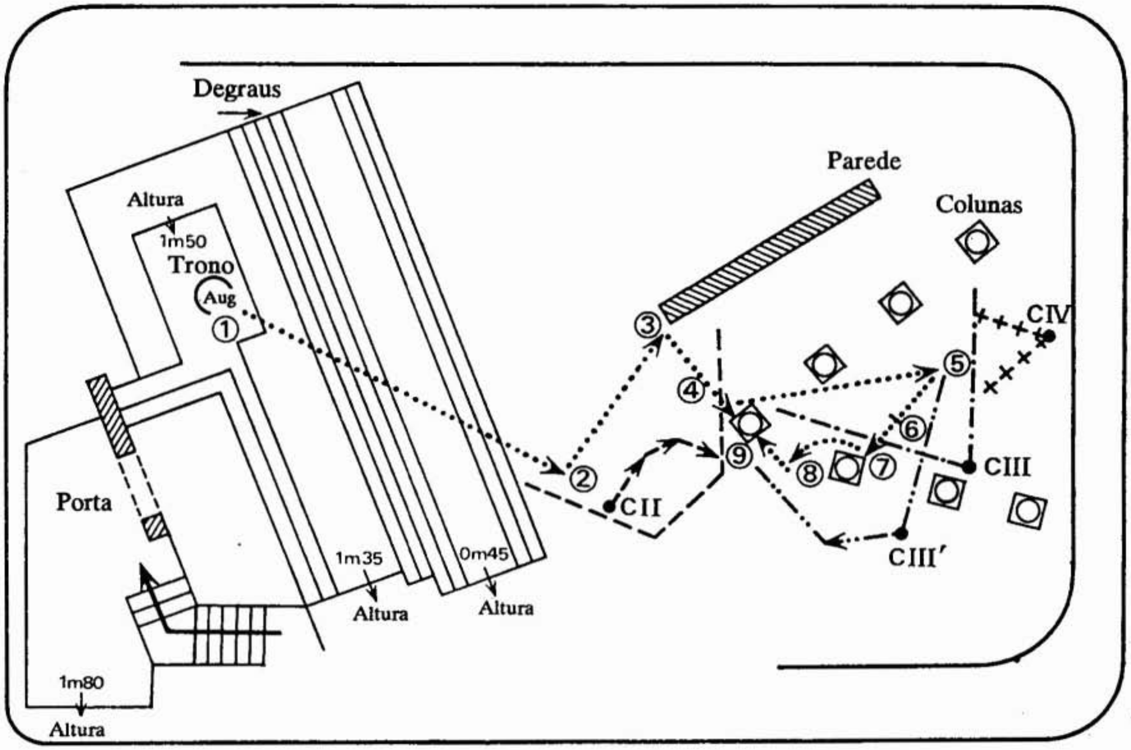


IMAGEM	MOVIMENTO DOS ATORES	TEXTO
Câmera 4	*Augusto e Cinna estão de perfil.* Plano médio dos dois.	AUGUSTO Tu vives Cinna; mas aqueles a quem deves a vida, foram meus inimigos e inimigos de meu pai; recebestes a luz do dia no território deles e só após a sua morte tu viestes te abrigar sob meu poder, trazendo enraizado em teu seio o ódio deles. Tu te levantastes contra mim com armas na mão; tu foste meu inimigo antes mesmo de haver nascido.
Câmera 3	Primeiríssimo Plano de Cinna	E tu foste ainda mesmo depois de me haver conhecido, e jamais a inclinação desmentiu o sangue que te fez do partido contrário.
Câmera 2	Primeiríssimo Plano de Augusto	Tanto quanto pudestes, os efeitos desse sangue te acompanharam, eu só pude me vingar, deixando-te viver; eu te fiz prisioneiro para cobrir-te de bens;
Câmera 3	Close de Cinna	Meu palácio foi tua prisão, minhas dádivas, teus grilhões; comecei por te restituir teu patrimônio, te enriqueci com os despojos de Antônio.
Câmera 2	Close de Augusto	E tu sabes que desde então, em todas as ocasiões, te cobri de esbanjamentos.
Câmera 3	Close de Cinna	Todas as honrarias que me pedistes, eu t'as dei no mesmo instante, sem pestanejar; tu foste o meu predileto mesmo em detrimento daqueles cujos pais outrora cerraram fileira comigo na frente das batalhas.

Tu vois le jour, Cinna; mais ceux dont tu le tiens / Furent les ennemis de mon père et les miens; / Au milieu de leur camp tu reçus la naissance. / Et lorsqu'après leur mort tu vins en ma puissance, / Leur haine enracinée au milieu de ton sein / T'avait mis contre moi les armes à la main; / Tu fus mon ennemi même avant que de naître, / Et tu le fus encor quand tu me pus connaître, / Et l'inclination jamais n'a démenti / Ce sang qui t'avait fait du contraire parti. / Autant que tu l'as pus, les effets l'ont suivie, / Je ne m'en suis vengé qu'en te donnant la vie; / Je te fis prisonnier pour te combler de biens; / Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens; / Je te restituai d'abord ton patrimoine, / Je t'enrichis après des dépouilles d'Antoine, / Et tu sais que depuis, à chaque occasion, / Je suis tombé pour toi dans la profusion. / Toutes les dignités que tu m'as demandées, / Je te les ai sur l'heure et sans peine accordées; / Je t'ai préféré même à ceux dont les parents / Ont jadis dans mon camp tenu les premiers rangs, /

IMAGEM	MOVIMENTO DOS ATORES	TEXTO
Câmera 2	Close de Augusto	Daqueles que cujo sangue pagou-me o império; e a quem devo a vida. Do modo que , enfim, contigo vivi,
Câmera 3	Close de Cinna	Os vencedores têm ciúmes da felicidade do vencido. Quando o céu exigiu de mim, envocando Mecenas, depois de tantos favores distribuir um pouco de ódio,
Câmera 2	Close de Augusto	Eu te ergui em seu lugar, neste triste acontecimento e te fiz, diante dele, o meu mais caro confidente.
Câmera 3	Close de Cinna	Mesmo hoje, minha alma indecisa, pressionando-me a abandonar meu poder absoluto,
Câmera 2	Close de Augusto	Os únicos conselhos que ouvi, foram de Máximo e de ti.
Câmera 3	Close de Cinna	E foram os teus, que eu segui. Além do mais, neste mesmo dia, eu te entrego Emília.
Câmera 2	Close de Augusto	Objeto digno da adoração de toda Itália e que elevaram tão alto amor e meus cuidados.
Câmera 3	Close de Cinna	Que te coroando rei, ter-te-ia dado menos. Lembra-te, Cinna: tanta sorte, tanta glória.
Câmera 2	Close de Augusto	Não podem tão cedo fugir de tua memória; mas o que jamais poder-se-ia imaginar, Cinna, tu te lembras, e queres ma assassinar.

A ceux qui de leur sang m'ont acheté l'empire, / Et qui m'ont conservé le jour que je respire. / De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu, / Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu. / Quand le ciel me voulut, en rappelant Mécène, / Après tant de faveur montrer un peu de haine, / Je te donnai sa place en ce triste accident, / Et te fis, après lui, mon plus cher confident. / Aujourd'hui même encor, mon âme irrésolue / Me pressant de quitter ma puissance absolue, / De Maxime et de toi j'ai pris les seuls avis, / Et ce sont, malgré lui, les tiens que j'ai suivis. / Bien plus, ce même jour je te donne Emilie, / Le digne objet des vœux de toute l'italie, / Et qu'ont mise si haut mon amour et mes soins, / Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins. / Tu t'en souviens? Cinna: tant d'heur et tant de gloire / Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire; / Mais ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer, / Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.

INFLUÊNCIA DO RÁDIO, DO CINEMA E DA TELEVISÃO NA DRAMATURGIA, NA ENCENAÇÃO E NO JOGO DOS ATORES

Estrutura das Obras

Antes do nascimento do cinema, o Douanier Rosseau já havia comprimido o tempo e o espaço por um tratamento de síntese, em *La Vengeance d'une orpheline Russe* (1889). Não foi por outro motivo que Tristan Tzara publicou extratos desta em 1929, no momento em que os defensores da "peça bem-feita" assistiam contrafeitos ao florescimento das decupagens em quadros curtos ao invés de em atos. O teatro tentava aproveitar a fórmula cinematográfica: uma continuidade de seqüências sem intervalos, em lugar dos três ou cinco atos tradicionais. *Prière Pour les Vivants*, de Jacques Deval; *Le Temps est un Songe*, de Lenormand; *Donogoo Tonka*, de Jules Romains, provam essa tendência. As unidades de tempo e lugar vão para os ares. Em um primeiro movimento de pânico, o teatro deixara para o cinema o lado espetacular dos cenários múltiplos; depois retomou as encenações de grande espetáculo com mudanças o mais rápidas possível.

Como no cinema, joga-se com o *flashback*, a volta ao passado. Em *Au pied du mur*, de Aragon (levada em 1925), planos, mais do que propriamente cenas, se sucedem fora de qualquer cronologia. *Le Mouchoir de nuages*, de Tristan Tzara, é fragmentada em quinze seqüências curtas, durante as quais se pratica o resumo elíptico: uma personagem telefona para anunciar sua chegada e entra em cena um segundo depois[76].

Em 1929, em *Les Frénétiques*, Armand Salacrou utiliza o *flash-back*; em 1935, em *L'Inconnue d'Arras*, continuou recorrendo a ele: as lembranças de um moribundo atropelam a cronologia[77].

Um declamador, ou narrador, aparece no proscênio, assim como um comentarista se faz ouvir na tela. (Antoine tentara essa fórmula bem antes, mas não foi bem recebida; em *Le Missionnaire*, de Marcel Luguet, no proscênio, um leitor comentava a ação.) Em *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, o narrador contemporâneo intervém numa ação que se desenrola em várias épocas, um morto revive uma cena de sua vida. A retórica diminui, as tiradas desaparecem (relativamente) em proveito das réplicas curtas. *Si-*

---

[76] Cf. H. Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, p. 163.

[77] Lembremo-nos de que, em 1914, Elmer Rice escreveu *On Trial*, peça-processo com evocações e *flashback*, por sugestão do jornalista Clayton Hamilton.

multanéité, compenetração de Marinetti (1918), contém apenas cinco falas e comporta cenas mudas. As cenas de exposição são menos longas ou desaparecem. Quando Georges Pitoëff montou *Assim é se assim lhe Parece*, de Pirandello, utilizou o cinema como meio de exposição, a fim de contar mais depressa os acontecimentos que o espectador deveria conhecer para compreender a seqüência. O ritmo da ação é mais rápido.

> O teatro novo [...] deve ser trepidante, direto, explodir, ser cheio de ação como um motor de automóvel. O que faz falta é um teatro *ativo* e *intensivo*. É um diálogo vivo e nervoso. E o trágico ao exagero. É o sentimento humano visto com lente de aumento, como no cinema se vêem insetos ínfimos nadar numa gota d'água. É a projeção do pequenino estado pessoal na tela dos sentimentos comuns da humanidade[78].

Trata-se de uma concepção bem próxima do futurismo. Denys Amiel reagiu diferentemente, inspirando-se na técnica cinematográfica para criar um teatro do silêncio,

> com palavras de quando em quando, como simples resultantes [...] Dia virá em que teremos aprendido a astúcia e a hipocrisia facial tão perfeitamente que o rosto será suficiente para exprimir tudo o que se quiser, com o mínimo de verbo, veículo indispensável da ação[79].

Malespine, em seu projeto de teatro homotético (1924), gostaria de estabelecer dois planos simultâneos no teatro: um para as personagens reais e outro para seus reflexos, contrastes ou símbolos.

O conflito permanente, a desconfiança recíproca, a concorrência entre o teatro e o cinema, são tratados humoristicamente num esquete musical de Antonin Artaud e Max Jacob: *A Barriga Queimada ou a Mãe Louca* (1927).

Sonorização

Jean Cocteau, em *Os Recém-Casados da Torre Eiffel* (1922), imaginou duas personagens que são fonógrafos humanos, encarregados de falar por todas as outras personagens da peça. "À direita e à esquerda do palco, como o coro antigo, como o compadre e a comadre, elas falam sem a menor literatura, a ação que se desenrola é dançada e é mimada no centro." Criados por Pierre Bertin e Marcel Herrand, esses dois fonógrafos deviam utilizar uma dicção "negra como tinta, tão grande e tão limpa quanto as maiúsculas de um anúncio"[80]. Mais recentemente, Jean Tardieu, poeta atento ao ritmo musical e que foi diretor do Club d'Essai, escreveu peças para um "Teatro de Câmara", em que as personagens amiúde são apenas vozes. Em *Une voix sans personne* (1950, montada em 1956) não há ator em cena. A luz atua sobre os elementos do cenário (Polieri introduzira pinturas projetadas). O declamador se faz ouvir por um alto-falante, ou permanece em cena, mas no escuro e de costas para o público. *Conversation Sinfonietta* se passa num estúdio de rádio de onde a Sinfonietta é transmitida (1951). Em *Rythme à trois temps* (1959), seis jovens-colunas A, B, C, D, E, F repartem o texto de um poema entre si, com indicações do autor como: voz em eco, em eco atenuada, voz um pouco mais forte, voz timbrada, voz clara sem brilho, voz cochichada, e todas as indicações habituais do rádio. Uma voz anônima de homem sai, "não se sabe de onde; há sem dúvida um alto-falante escondido no proscênio ou mesmo na platéia"[81].

Beckett, em *La Dernière Bande* [*A Última Gravação*, 1960] põe em cena um velho escutando sua própria voz num gravador, em episódios de seu passado. O gravador se torna o móvel principal no espaço cênico e a voz gravada é uma segunda personagem tão importante quanto o ator em carne e osso.

De um modo geral, ocorre uma crescente atenção para o lado sonoro do espetáculo, com a utilização do fundo musical, da gravação em disco ou fita. Recorre-se a trilhas feitas a partir de música existente ou de composições originais para uma determinada peça. Emprega-se a aparelhagem de estúdio: microfones, amplificadores, estereofonia, gravadores. As sonorizações servem-se de ruídos – e sonoplastas – de rádio e de cinema. Roger Blin utilizou bem cedo a música concreta de P. Schaeffer no teatro. Inserem-se trucagens onde antes só havia a voz humana natural. O espectro de Hamlet não precisa mais aparecer em cena, uma voz gravada e uma sombra são suficientes.

Projeções, Inserções Filmadas

Em sua teoria de teatro núnico, P. A. Birot considera a inserção de projeções cinematográficas[82]. É uma idéia que foi muito usada a seguir. Para *Le Mouchoir de nuages*, de Tzara, projeta-se na tela uma ilustração de cartão postal: a cada cena de volta ao passado, uma cortina de tule proporciona uma névoa semelhante à utilizada no cinema para o *flashback*. Os adeptos de um teatro da abstração evitam mostrar o ator em carne e osso. Nos espetáculos futuristas levados no Laboratoire d'Art et Action, em 1922, os espectadores enceguecidos pelos projetores viam somente decuparem-se as silhuetas dos atores no fundo do palco. Vestidos de malha negra, os atores levam cartazes decupados que os tornam semelhantes a marionetes[83]. Em *Les Mains* [*As Mãos*], só se vêem mãos em uma tela negra. Dramaturgos prevêem a inserção de seqüências filmadas, como Yvan Goll em sua peça *Matusalém* (1924). Quando Matusalém dorme, seus sonhos filmados são projetados (a encenação era de Jean Painlevé, Antonin Artaud atuava no espetáculo). Em *Le Livre de Christophe Colomb*, de Claudel (1927), vê-se girar na tela um enorme globo. Os elementos da narração de Marco Pólo são visualizados: viajantes, palácio do Grande-Cã, navios. A mãe e a irmã que vêm ler por sobre seus ombros também aparecem na tela. Surge a imagem de uma pomba, logo depois uma pomba real aparece na cena. "Por que não utilizar o cinema, não tratar o cenário como um simples quadro, como um primeiro plano convencional atrás do qual está aberto um caminho ao sonho, à memória e à imaginação?"[84] Paradoxalmente, essa peça foi primeiro apresentada no rádio. Em *Les Frénétiques*, de Armand Salacrou (1934), as personagens que são estrelas de cinema assistem à projeção de uma seqüência de seu filme (no 3º quadro).

---

[78] Yvan Goll, *La Vie des Lettres et des Arts*, Alençon, nº XV, p. 71, 1922 ("Les Théâtres d'avant-garde").

[79] Denys Amiel, cf. *Revue Hebdomadaire*, XII, p. 343, 1922 ou J. Kiehl, *op. cit.*, p. 152.

[80] Jean Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1928, "Préface", pp. 15 e 22.

[81] Jean Tardieu, *Théâtre, II, Poèmes à jouer*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 143, 301-322.

[82] Cf. revista *Sic* nº 8-9-10, 1916, "A propos d'un théâtre nunique".

No nível dos encenadores: Meyerhold quis "cineficar" o teatro. Ele empregou todas as possibilidades da mímica cênica, dividiu as peças (escritas em atos) em múltiplos quadros, que se desenrolavam em cenários móveis. Introduziu o fantástico cinematográfico: em *O Inspetor Geral*, o texto indica: "A cabeça de Anna estava cheia de oficiais", Meyerhold faz com que os oficiais apareçam diante de Anna como num sonho[85]. Ele utiliza o ritmo ralentado (*O Professor Bubus*, em 1925). Quando Taírov apresentou seus espetáculos no Teatro Pigalle, em Paris, o público teve a impressão de que o plano inclinado do dispositivo projetava os atores em direção à platéia, "como o close do cinema projeta as figuras na tela"[86]. Todo o movimento "urbanista" russo dos anos 1923-1925 se inspirou no ritmo precipitado do cinema para descrever no palco a vida frenética das capitais européias.

Bagaglia preconizava na mesma época um dispositivo cênico sêxtuplo que permitisse montar obras ao mesmo tempo literárias e cinematográficas. Outros encenadores emprestaram do cinema suas técnicas acentuadas de iluminação, de imagens contrastadas, de ambiências criadas pela luz: Gaston Baty, Raymond Rouleau.

Piscator utilizou projeções fixas e filmadas para vários fins: prolongar o espaço cênico, inserir documentos objetivos informando o espectador acerca dos contrapontos de uma situação dada, substituir uma longa explicação dialogada por algumas imagens esclarecedoras, comentar a ação à maneira de um coro antigo, incluir o destino futuro de uma personagem histórica. "Ampliar o assunto, esclarecer os planos de fundo da ação", tal era o objetivo das projeções fixas usadas pela primeira vez por Piscator em *Bandeiras*, de Alfons Paquet, no Volksbühne de Berlim, em 1924. "Ligar a ação cênica às grandes forças em ação da história", tal era a função do cinema (imagens de guerra) em *Apesar de Tudo* (1925). Em *Olalá nós Vivemos*, de Toller, o filme fazia recuar os limites das convenções cênicas: projetava-se numa tela uma seqüência filmada que se desenrolava numa prisão, depois a cena se abria numa cela de prisão onde a ação se desenvolvia. A cena do radiotelegrafista efetuava um sincronismo perfeito entre a imagem cinematográfica projetada (radiografia de um coração pulsando), o anúncio feito por alto-falante e o texto dito pelo ator. Em *O Bravo Soldado Schveik*, as seqüências filmadas eram de dois tipos: desenho animado político e satírico e cenas naturalistas rodadas nas ruas de Praga[87].

Telas e painéis foram empregados por Piscator, depois por Brecht, para projetar textos explicativos ou comentários da ação, em vez de fazê-los falados por uma personagem ou por um narrador[88].

Conseqüências para o Ator de Teatro

Tendo se acostumado a ver nas telas de cinema atores jovens desempenhando papéis jovens, o espectador exige daí por diante o mesmo no teatro e não admite mais "as eternas ingênuas", com sólido *métier*, mas de aparência física constrangedora. As distribuições são cada vez mais jovens e *sexy*. O jogo interpretativo é menos "teatralizado". Preferem-se trucagens com microfones e projetar menos a voz. Procura-se um natural cinematográfico, atenua-se a articulação careteira. A expressão do rosto é mais sóbria, os gestos também. O ator sente-se quase fotografado pelo espectador que se assemelha a uma câmera.

---

[83] Cf. R. Lelièvre, *op. cit.*, p. 379.

[84] P. Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1935, pp. 44, 56, 61, 35.

[85] Cf. a resenha crítica de A. V. Lunatcharski em *Novyj Mir*, 1927, tradução de Béatrice Picon-Vallin, em *Travail théâtral*, nº 11, pp. 44-57, inverno de 1971.

[86] Cf. *Le Quotidien*, 25 de maio de 1930.

[87] Cf. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, pp. 60, 68, 158, 206.

[88] Encontrar-se-ão mais adiante, em nosso capítulo "Tendências Atuais", exemplos da utilização atual do audiovisual no teatro.

Mas o ator, que muitas vezes é interrompido ou acompanhado numa tirada ou numa cena pela projeção de imagens atrás de si ou a seu lado, que constantemente é assaltado pela difusão de ruídos, de música ou de réplicas gravadas, vê-se incomodado na coerência de sua interpretação. Que diriam certos monstros sagrados que, não há muito tempo, exigiam não ouvir nenhuma mosca voar enquanto se entregavam inteiramente a seu desempenho?

O sincronismo entre atores e procedimentos técnicos exige da parte dos intérpretes uma disciplina rigorosa e uma regularidade perfeita na execução.

Certo número de obras cinematográficas agora entrou no domínio consagrado, elas são conservadas em cinematecas e projetadas com freqüência; servem de referências a estilos, alusões, e o comediante deve conhecê-las. Fazem parte de sua memória artística, podem servir-lhes para fins paródicos facilmente identificáveis pelo espectador.

É relativamente fácil para um ator tarimbado no jogo teatral modificar o comportamento em função do audiovisual. Ao contrário, é muito difícil para um ator formado no cinema representar no teatro outra coisa além de um repertório bem moderno e muito próximo da montagem cinematográfica.

III. A EXPRESSÃO CONTEMPORÂNEA

10. Espírito Crítico ou Exploração do Subconsciente

Abandonar-se à emoção ou refreá-la. A expressão teatral contemporânea baseia-se mais do que nunca nesse dilema. Se o positivismo, o racionalismo, a arte abstrata, as doutrinas revolucionárias, contribuíram para gelar os arroubos românticos, é preciso levar em conta o fato de que os descobridores de subterrâneos freudianos quiseram remontar às fontes do instinto e liberar as forças emocionais, quiseram deixar de lado as dificuldades que provocam a inibição, voltar ao homem "primitivo"; o ator não deixou passar uma ocasião tão propícia para retomar sua tendência a exteriorizar com vigor sua subjetividade, a atuar "com suas tripas", como se dizia outrora. As duas formas de interpretação cênica que conhecemos hoje giram em torno de uma dupla corrente:

- o distanciamento brechtiano, a lucidez crítica;
- ou o transe, através de Antonin Artaud, da psicanálise, do ressurgir de uma forma de expressionismo.

Se, hoje em dia, costuma-se opor diametralmente o nome de Brecht ao de Artaud, isto é pura arbitrariedade. Eles por certo ignoravam a existência um do outro e nenhum dos dois pensava em refutar o outro. Artaud nasceu em 1896, ano em que foi criado *Ubu-Rei*, de Jarry. Brecht nasceu em 1898. Contemporâneos, receberam uma herança cultural diferente. Brecht era alemão, Artaud tinha mãe grega. Brecht queria, pelo teatro, mudar a sociedade em que vivia, enquanto Artaud tentou nele mesmo uma experiência singular e por acaso teatral. De 1927 a 1929, Artaud animou com Roger Vitrac o Teatro Alfred-Jarry, e redigiu de 1930 a 1935 o que se tornaria *O Teatro e Seu Duplo*, que apareceu em 1938 (ano da morte de Stanislavski). Em 1930, Brecht publicou seus primeiros escritos teóricos sobre o teatro épico. Durante trinta anos, os dois foram praticamente ignorados na França. Depois foram recuperados, projetando em sua tentativa de ontem as preocupações de hoje. Chama-se abusivamente "artaudiano" a um espetáculo em que os atores gritam e se arrastam no chão. Qualifica-se de brechtiano um espetáculo em que o raciocínio ralenta o tempo. Convém voltar cada vez à fonte. Depois de haver relembrado Brecht, veremos o que Artaud formulou, em sua época, como indicações para o jogo do ator.

ANTONIN ARTAUD

> *Um ator que não tem senso e discernimento é frio. Aquele que tem só verve e sensibilidade é louco.*
>
> DIDEROT, "Carta à Mademoiselle Jodin", 1765[1]

O Caso Artaud

"Sofro de uma terrível doença do espírito [...] persigo constantemente meu ser intelectual", escreveu a Jacques Rivière, das Edições Gallimard, a 5 de junho de 1923[2]. Para ele era difícil falar, encontrar palavras, escrever com continuidade. Sentia o pensamento escapar-lhe, dizia. Em seus poemas alternam-se um lirismo límpido e quebras bruscas. Sofrendo de dores nervosas esporádicas, em conseqüência de uma meningite infantil, não parava de analisar-se: "Sou aquele que sentiu perfeitamente a desordem estupefaciente da sua língua em suas relações com o pensamento"[3]. Em perpétua luta consigo mesmo, presa de desordem psíquica, escolheu o caminho mais difícil: escrever, captar esse pensamento que se esvai. No começo, terá tido realmente problemas com a linguagem ou isto se deu por que ele se recusa a utilizar a linguagem adquirida, a codificação rotineira? Quer separar a palavra usual da imagem, o conceito do som, utilizar outros vocábulos. Se ele encontra apenas um clichê ou uma frase demasiado feliz, ele se nega a "fazer estilo" e fica paralisado.

---

1. Denis Diderot, "Lettre à Mademoiselle Jodin", 1765, em *Correspondance II, Oeuvres Complètes*, Paris, Librairie Garnier, t. 19, p. 389.
2. Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1956, 12ª edição, "Correspondance avec Jacques Rivière", p. 20.
3. *Idem*, "Le Pèse-Nerfs", p. 94.

Quer reinventar o pensamento, servir-se de suas faculdades vivas, pô-las continuamente à prova: a inteligência para ele não passa de uma grande eventualidade.

À margem da sociedade, de sua vida imediata, Artaud se perscruta, se elucida, se aprofunda. Tenta aproximar-se o máximo possível das zonas misteriosas de seu ser, mesmo que tenha de perder-se nelas. Na infância, chegava a gaguejar, a ter penosas contrações dos nervos da face e da língua. Adolescente, passou por várias estadas em casas de saúde, sem saber que passaria sete anos em asilos, no fim da vida. O doutor J.-L. Armand-Laroche, que não o conheceu, mas que mergulhou em seu caso *a posteriori*, a partir de suas obras e de testemunhos de contemporâneos, concluiu que Artaud era esquizofrênico[4], e que seus escritos se ressentem de confusões de linguagem: palavras alteradas, repetidas, neologismos. Os admiradores de Artaud, ao contrário, vêem nele um inovador, um poeta, um vidente.

"Comandado por seu inconsciente", era normal que se aproximasse dos surrealistas, para os quais expressões como *aller se faire endirider la tarumette* não eram feitas para desagradar[5]. Foi graças a seu tio, produtor de filmes, que ele conheceu Gémier e Lugné-Poe. Gémier apresentou-o a Dullin. Foi ator, cenógrafo, adaptador, encenador e cenotécnico. Foi quase sempre insólito, nunca indiferente, nos pequenos papéis que lhe foram confiados no teatro e no cinema.

> Atuou de maneira espantosa no papel do velho monarca, de *A Vida é Sonho* [lembra Charles Dullin]. Teve sucesso pessoal em uma peça de J. Grau, em que fazia uma espécie de encarnação do espírito do mal de nome Urdemalá. Ainda o ouço pronunciar esse nome agitando seu chicote[6].

Artaud não tinha de fato vocação para ator, pelo menos da maneira como se entendia isso na França, na época. Esteticamente, psicologia e ilusão não lhe convinham bem, assim como toda a disciplina inerente ao exercício desta profissão. Adaptar-se a uma personagem, integrar-se numa encenação, não era o que ambicionava. Ele se buscava, desejava experimentar Artaud através de Artaud. Professava certa admiração pelos últimos trágicos france

---

4. De J.-L. Armand-Laroche, *Antonin Artaud et son Double*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1964, p. 97.
5. Na realidade esta expressão é posterior ao período em que Artaud freqüentou os meios surrealistas. Tomo-a por empréstimo de uma carta a Jacques Prevel, de 4 de junho de 1947, publicada por Jacques Haumont.
6. Charles Dullin, carta a Roger Blin, 12 de abril de 1948, cf. *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, p. 299.

ses, como Paul Mounet, de Max, e pelos "atores trágicos" alemães: Albert Bassermann, Fritz Kortner, Peter Lorre; Konrad Veidt (o anguloso Doutor Caligari) o fascinava. Estaria sem dúvida muito bem ajustado a uma das tendências expressionistas que requerem tensão interior e exagero na exteriorização. Aprendeu muito em suas estadas em Berlim (onde fez filmes), iniciou-se nas idéias de Appia, nas técnicas de Reinhardt, viu espetáculos de Piscator, de Meyerhold[7], e encontrou aí confirmação para algumas de suas intuições. Com o senso do absoluto que o caracterizava, Artaud teve que romper completamente com o jogo interpretativo francês do período.

O doutor J.-L. Armand-Laroche cita com prazer as más críticas: Artaud era um péssimo ator, não sabia usar a voz; Pitoëff o achava crispado demais, só fazia personagens alucinadas, perversas, desequilibradas; Marcel Achard o julgou execrável[8]. É evidente que uma parte da crítica sempre fica eriçada diante das tentativas de vanguarda; a dimensão bizarra de Artaud perturbava os hábitos.

> Não se trata de empurrar a tempo e sem
> contratempo o ah do valete de Molière
> na aula de André Brunot, tratar-se-á
> de abrir a boca de tal modo e tantas
> vezes quantas necessárias para que
>   o
>   ah
> que dormia sob o cóccix
> saiba ganhar vertiginosamente os
> andares recuados da úvula [...][9].

Artaud sacode o velho molde da interpretação convencional. Como um *enfant terrible*, aparece com maquiagens ou roupas imprevistas. Espanta o pobre Dullin entrando em cena de quatro para representar o imperador Carlos Magno (em *Huon de Bordeaux*, de Alexandre Arnoux), obtém os agradecimentos de Jouvet por lhe ter sugerido a idéia de apresentar vinte manequins de vários metros de altura em *La Pâtissière du village*, de Alfred Savoir[10]. Com a distância, esses atrevimentos, vilipendiados pelo doutor Armand-Laroche, nos parecem pouco extraordinários!

---

[7] Segundo biografia feita por Paule Thévenin, *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº XXII-XXIII, p. 35, maio de 1958.

[8] J.-L. Armand-Laroche, *op. cit.*, pp. 44-45.

[9] A. Artaud, Textos escritos para serem lidos na Galeria Pierre, julho de 1947, que apareceram em *Le disque vert*, nº 4, p. 48, 1953.

Tende-se a considerá-lo como precursor dos espetáculos "sem texto" que proliferam hoje, porque com freqüência ele anatemizou "as palavras". De fato, Artaud, poeta, escritor, adaptador de peças, nunca eliminou o texto num espetáculo, pretendeu, sim, estabelecer uma outra hierarquia. Quando leu as críticas, de 1947, a *O Teatro e seu Duplo*, principalmente a do jornal *Combat*, indignou-se:

> Eu não disse que a palavra não era nada [...] disse que o teatro não se limitava à palavra. Juntei o corpo à palavra [...] Procuro, para além da palavra, a razão da palavra e, para além da gesticulação, procuro um mito[11].

Na mesma linha de Craig, Appia, Piscator ou Meyerhold, dá à encenação uma importância capital. "Muito mais que a peça escrita e falada, é a encenação que é o teatro"[12]. Não haverá mais somente uma poesia da linguagem, porém uma poesia do espaço. Para criar essa linguagem no espaço e em movimento, busca gestos independentes do sentido das palavras, gestos-signos, como no teatro oriental. Ele leu os *Upanishads, O Livro dos Mortos* egípcio; ele busca uma sublimação do espetáculo. Vendo em 1931 o teatro balinês na Exposição Colonial, quer inspirar-se nele para criar no Ocidente um teatro metafísico. Sonha com uma ascese purificadora, com um rito a ser reinventado, com um mistério de Elêusis. O palco deve tornar-se um local onde se está em perigo, onde a cada noite se passa algo único, que leva a ganhar "corporalmente algo tanto a quem atua quanto a quem assiste"[13].

As Idéias Cênicas

Que não se procure uma teoria elaborada, um ensinamento qualquer em Artaud. Seus textos são escritos raivosos. *O Teatro e seu Duplo* agrupa, além dos dois manifestos do Teatro da Crueldade, textos polêmicos sobre o teatro e a peste, o teatro alquímico, o teatro oriental e ocidental, a encenação e a metafísica. O teatro se torna, tanto para Artaud como para seu espectador eventual, uma perigosa terapia da alma. É preciso levar à cena "a noção de uma vida apaixonada e convulsiva", é preciso ser místico, exaltar ou seduzir o espectador, destampar sua selvageria para que volte mais puro para a vida real, é preciso impingir-lhe uma representação cruel, quase fazê-lo gritar, não deixá-lo sair intato. Utilizar a magia, a feitiçaria. Dirigir todos os meios cênicos em função dessa ação alucinatória sobre o espectador. Não haverá separação entre palco e platéia, o espetáculo envolverá o público. Este, sentado em cadeiras móveis – não-forçosamente confortáveis[14] – poderá acompanhar ações simultâneas. Ele será assaltado por vibrações sonoras, sons trepidantes, jogos de luz que produzem "uma fuzilaria de flechas de fogo". Participará de uma deflagração que não será idêntica a cada representação.

---

[10] J.-L. Armand-Laroche, *Antonin Artaud et son Double*, pp. 49-50.

[11] Cf. Jacques Brenner, *Cahiers de la Pléiade*, VII, primavera de 1949, Paris, Gallimard, p. 109.

[12] A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964, col. Idées, p. 59 ("La mise en scène et la métaphysique").

[13] A. Artaud, *Carta* a Paule Thévenin, 25 de fevereiro de 1948; cf. *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº XXII-XXIII, p. 147.

Quando Artaud interpretou o pai em *Os Cenci*, nota Youki Denos, ele o representa cada noite de maneira diferente. No entanto, deseja que tudo, em suas encenações, seja fixado segundo por segundo, como o testemunham suas notas de direção. Pretendendo montar *Le Coup de Trafalgar*, de Vitrac, prevê:

> Uma vez que a encenação esteja organizada e organizada de modo a deixar uma margem às reações diárias dos atores, assim como às do público, tudo deverá se lhe conformar[15].

Ele quer arrancar o teatro literário de seu torpor, recriar algo vivo, um acontecimento, mas quer reconstituir também um alfabeto de signos, uma codificação estrita. Poeta, gostaria, não de escrever uma peça no papel, mas no palco, num jorro em que a palavra nascesse ao mesmo tempo em que a escrita sonora e visual. Em vez de afirmar-se por pensamentos escritos, produz o vazio nele mesmo e, como numa crise mística, espera que nasçam imagens que não decorram da lógica das palavras ou do pensamento.

> Tudo o que pertence à ilegibilidade e à fascinação magnética dos sonhos, tudo isto, essas camadas sombrias da consciência que são tudo o que nos preocupa no espírito, queremos ver irradiar e triunfar num palco. – Não pretendemos explorar o inconsciente para si mesmo[16].

---

[14] Youki Desnos, *Le Confidences de Youki*, Paris, Arthème Fayard, 1957, p. 178: Artaud explica aos possíveis comanditários: as poltronas serão desconfortáveis, quando necessário até escamoteadas "sob o assento do espectador para impedi-lo de adormecer".

[15] A. Artaud, *Oeuvres Complètes*, t. II, "Notes de mise en scène pour *Le Coup de Trafalgar*", p. 318.

[16] A. Artaud, "Manifeste pour un Théâtre Avorté", fevereiro de 1927, reproduzido em *Oeuvres Complètes*, t. II, p. 23 e "Le Théâtre Alfred-Jarry", 1930, mesmo tomo, p. 45.

Trata-se de considerar o inconsciente segundo a escala do papel que ele representa na vida cotidiana.

Fazendo *O Sonho*, de Strindberg, Artaud poderá dar livre curso a esse jogo, a essa alternância do sonho e do real. O que o separou essencialmente dos surrealistas, e de Roger Vitrac, foi sua recusa de inscrever-se na sociedade e de engajar-se politicamente.

> Se você quiser fazer um teatro para defender certas idéias, políticas ou outras, não o seguirei nesse caminho. No teatro só me interessa o que é essencialmente teatral, servir-se do teatro para lançar qualquer idéia revolucionária (exceto no domínio do espírito) parece-me do mais baixo e mais repugnante oportunismo[17].

Do mesmo modo, escreve a André Breton:

> A revolta integral virá, mas não virá num teatro, porque por mais que se seja sincero, tablados com um público diante de si convertem o homem mais desinteressado em um cabotino[18].

No Princípio Era a Respiração

"O ator é um atleta afetivo" é uma fórmula de Artaud (um capítulo de *O Teatro e seu Duplo* intitula-se: "Um Atletismo Afetivo"). Essa fórmula será retomada por J.-L. Barrault. A cada sentimento corresponde uma respiração; ora, nos diz Artaud, a cabala ensina o tempo das diferentes respirações. Ao invés de encarar as paixões como simples abstrações, pode-se provocá-las pela força que as preside. Através de uma respiração voluntária, pode-se fazer reaparecer a vida, remontar pela via dos estágios. O ator que não está conseguindo o sentimento requerido pode penetrar nele pela respiração, se conhecer aquela que convém a esse sentimento. Um pouco diferente do método das ações físicas (ponho-me a correr para fugir e resulta daí eu sentir medo), essa tentativa é orgânica. É mister conhecer o próprio corpo como um acupunturista; saber, por exemplo, que a desolação se traduz por um vazio na altura dos rins[19], não se contentar em imitar uma atitude exterior, porém trabalhar o corpo a partir do interior.

---

[17] A. Artaud, *Carta* a R. Vitrac, 1930, citado por Henri Béhar, em *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1966, p. 289.

[18] Cf. Otto Hahn, *Portrait d'Antonin Artaud*, Paris, Le Soleil Noir, 1968, p. 109.

[19] A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, p. 204 ("Un athlétisme affectif").

> Há no mundo da sensibilidade
> timbres,
> volumes de voz, massas de ar e tons
> que forçam a vida a sair
> de suas referências[20].

Pela respiração entra-se no corpo, dá-se vida à personagem teatral. Abandonou-se a própria pele sofredora. Mudou-se de corpo.

Encantação. Grito

Artaud parece muito sensível à voz em suas notas críticas. Lugné-Poe, diz ele, "tem um tipo de voz que parece grunhir das trevas", mudanças de voz surpreendentes; Suzanne Desprès "tem uma voz argentina que soluça"; Genica Athanasiou "uma voz dourada, fremente, misteriosa"; a voz de Marguerite Jamois, em *O Dibuk*, "é uma das coisas mais terríveis que ele ouviu"[21].

Notar-se-á, no entanto, que se trata unicamente de atores dotados de uma personalidade estranha, uma vida interior, e que Artaud era tocado mais por uma mensagem de ordem metafísica do que por uma técnica vocal. O sentido de uma palavra, suas implicações psicológicas, a inteligibilidade do texto, passam a um plano secundário, para ele. Como no teatro oriental, ele busca o que é a "música da palavra [...] fala diretamente ao inconsciente"[22]. A palavra será proferida como um movimento e o gesto poderá ter a clareza de uma palavra. Mais uma vez, isto nos lembra a teoria expressionista: ouvir com os olhos, ver com os ouvidos. Poder-se-ia falar não de um subtexto stanislavskiano, mas de um contratexto: a música criada pelas palavras, independentemente do sentido, pode ir contra o sentido e criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias[23]. Mas essa corrente subterrânea se produz no espectador; repetições rítmicas de sílabas, certas modulações, geram imagens e criam um estado alucinatório. As sílabas adquirem um poder de escavação, coagulação, dissolução, volatilização; elas são lançadas com a intenção de "perfurar". O ator se realiza em direção de, contra[24]. Artaud atentou para a pronúncia cáustica e obstinada de Dullin a ponto de dedicar-lhe um poema:

> Você é a figueira que murmura
> a negra figueira queimada que
> em voz baixa
> murmura e sacia[25].

Ele quer mudar o destino da palavra no teatro, manipulá-la no ar como um objeto concreto, torná-la significante em vários planos, fazê-la atuar em conexão com os gestos, com a luz. No teatro balinês. ele ressaltou modulações sincopadas do fundo da garganta, revelando um "estado de pré-linguagem diante da linguagem e que pode escolher sua linguagem: música, gestos, movimentos, palavras"[26]. Ele acha que os atores franceses que só sabem "falar" têm a goela atrofiada e desconhecem o esforço poético criador. Não sabem mais soltar um grito, esqueceram o valor da encantação. Entretanto, "o corpo tem uma respiração e um grito através dos quais ele pode tomar-se nos baixios decompostos do organismo e transportar-se visivelmente até os altos planos radiosos onde o espera o corpo superior"[27].

Em *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, emissão radiofônica (transmitida somente em 1973) que Artaud escreveu e gravou pouco antes de morrer, ele fez ouvir sons inabituais, orgânicos até o inumano, tragicamente inspirados. Urros, exorcismos, saíam de sua garganta como se sua alma procurasse uma saída desesperada fora das palavras. Pontuado com címbalo, um diálogo de gritos (com Roger Blin), considerado como a conversa de dois macacos dentro de uma jaula em um dia de tempestade, durava mais de cinco minutos.

Quando fundou o Teatro Alfred-Jarry, Artaud já havia chamado atenção para a entonação, a voz: "Os atores [variarão do] tom natural ao artifício mais irritante. É por esse tom teatral novo que pretendemos sublimar e até revelar sentimentos suplementares e estranhos"[28]. Deixou indicações para *Os Espectros*, de Strindberg, prevendo vozes que se acavalam e entonações arbitrárias.

---

[20] Cf. *Le disque vert*, nº cit., p. 41. Penso que a ortografia da palavra *repère* está de acordo com o manuscrito de Artaud e não se deve a uma gralha de impressão.

[21] A. Artaud, texto datado de 1936, e reconstituído a partir de uma tradução espanhola, em *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº 71, 1º trim., 1970, pp. 7 e s. "Le Théâtre d'Après-guerre à Paris", conferência proferida no México.

[22] A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, p. 180, "Lettres sur le langage".

[23] *Idem*, p. 54, "La mise en scène et la métaphysique".

[24] A. Artaud, em *Le disque vert*, nº cit., p. 37.

[25] A. Artaud, *Oeuvres Complètes*, t. I, Apêndice, p. 334.

[26] A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, p. 93, "Le théâtre balinais".

[27] A. Artaud, "Le Théâtre et la Science", *L'Arbalete*, nº 13, pp. 15-24, verão 1948.

[28] A. Artaud, *Oeuvres Complètes*, t. II, "Le Théâtre Alfred-Jarry", p. 46.

Os Gestos

Artaud necessita de gestos patéticos, de movimentos intensos. Não tem medo do ridículo. Sua fé e iluminação interior nos faz aceitar seus excessos. Ele pertence a um outro universo. Deseja gestos depurados de tudo o que seja do cotidiano, uma volta às reações iniciais – para não dizer animais – do ser. Os rostos deveriam ser mascarados ou parecer máscaras. O gestual não deve curvar-se ao anedótico, não deve cometer pleonasmos com a expressão verbal. Os gestos podem ter uma linguagem autônoma, acumular as impotências da palavra[29]. Artaud recorre a manequins com freqüência. Em *Os Cenci*, tais bonecos exprimem através de gestos o que as personagens que eles dublam não dizem. No projeto de *La Sonate des Spectres* (*A Sonata dos Espectros*) eles aparecem como duplo inerte de algumas personagens: a Cozinheira deve ser feita por um manequim, sendo o texto emitido por alto-falantes separados do corpo, isto é, em *off*; os atores assumem posturas rígidas ou se deslocam ralentadamente num movimento imperceptível[30]. Em 1935, J.-L. Barrault apresentou *Autor d'une mère* (adaptação de *Enquanto eu Agonizo*, de Faulkner), em que ele utilizava todos os meios de expressão, exceto a palavra, ou quase: trinta minutos de texto para duas horas de espetáculo. Gritos e gestos exprimiam a ação. Foi nessa peça que apareceu seu famoso centauro. Artaud aprovou a tentativa, mas lamentou que "o gesto remetesse ao espírito", em vez de o espírito comandar o gesto e forjar um símbolo. O gesto permanecia descritivo, nem a alma nem o mistério mais profundo do que a alma, "a fonte da vida", intervinham[31].

O gestual que Artaud deseja está por demais ligado à problemática artaudiana, para que um homem de teatro o realize. Ele odeia o seu próprio corpo na medida em que este é impuro, destinado à abjeção da fecalidade e dolorosamente doente além de tudo. Cumpre dominar esse corpo que paralisa o espírito. Conhecê-lo. O palco se torna um local privilegiado de observação.

---

[29] A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, p. 144, "Le Théâtre de la Cruauté, premier manifeste" ("Teatro da Crueldade – Primeiro Manifesto").

[30] Cf. Arthur Adamov, *Strindberg*, Paris, L'Arche, 1955, pp. 149-152 ("Repertoire des mises en scène", indicações de A. Artaud para *La Sonate des spectres*).

[31] A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, pp. 213-216, "*Autour d'une mère*, notes".

> O teatro,
>   é o estado,
> o lugar,
>   o ponto
> para apreender a anatomia humana
> e por seu intermédio curar e reger a vida[32].

Nas escolas precedentes que estudamos visando ao desenvolvimento da expressão corporal, a inteligência procedia ao inventário dos membros e dos músculos, e procurava uma expressão teatral com respeito a uma concepção psicológica. A viagem de Artaud ao interior de seu corpo é totalmente outra e quer ser biológica, genética:

> O corpo detém as respirações
>
> e [...] a respiração detém os corpos, cuja pressão palpitante, a espantosa compressão atmosférica, se reduzem a nada, quando aparecem, quaisquer estados passionais oú psíquicos que podem ser evocados pela consciência. Há um grau de tensão, de aniquilamento, de espessura opaca, de supercompressão de um corpo que deixam longe, para trás, qualquer filosofia, qualquer dialética [...][33].

O Aspecto Positivo

O doutor J.-L. Armand-Laroche diria que esse refugiar-se em seu corpo, essa passagem do corpo para um outro por uma troca alquímica, esse desdobramento, esse desprendimento de seu verdadeiro corpo, são apenas sintomas de esquizofrenia. Diria que no fim da vida Artaud só sabia falar encaixando as sílabas com violência, escarrando, assoviando, interrompendo a conversa por ritos de conjuração; que ele "batia ritmadamente com um martelo em um cepo de madeira, proferindo poemas inaudíveis"[34]. Em suma, que Artaud não trazia nada para o teatro, mas fazia espetáculo com sua loucura. Eterna ambigüidade, fronteira incerta entre o gênio e a doença, partilha impossível entre um diagnóstico médico, baseado em sintomas que se sucedem a eletrochoques, por um médico impermeável à novidade teatral, e a admiração das pessoas de teatro por idéias que se tornaram proféticas e que emanavam de um profeta inspirado. Quanto ao homem em si, ao poeta ferido, só alguns amigos puderam conhecer de perto sua estranha sedução.

---

[32] A. Artaud, "Aliener l'Acteur", *L'Arbalete*, nº 13, pp. 7-14.

[33] A. Artaud, "Le Théâtre et la Science", p. 32.

[34] J.-L. A. Armand-Laroche, *Antonin Artaud et son Double*, p. 66.

> O tom teatral reencontrado em sua pureza e em sua humanidade, a sorte reservada à entonação, mundo secreto – os cenários de objetos, a luz inventada, e o céu como testemunha perpétua, surgido em toda parte, tanto nas paisagens como nas casas – os movimentos mais de acordo com os pensamentos do que com os atos[35],

eis o que Artaud pensava ter contribuído com a experiência do Teatro Alfred-Jarry, levada a cabo sem local, sem *troupe*, quase sem dinheiro, seis apresentações no todo para quatro espetáculos, dos quais nenhum pudera ser "tecido" totalmente nos ensaios. Ele nos trouxe principalmente todas as idéias de *O Teatro e seu Duplo* e dos vários escritos que chegaram até nós; ele nos relembrou da necessidade de um teatro sério, metafísico, como o do Oriente; sugeriu uma postura de violência, de agressividade na expressão, a busca da respiração vital e do grito orgânico; enfim, ele nos ofertou esta busca sobre si mesmo e, poder-se-ia dizer, o sacrifício de si por essa busca. Exploram-se hoje, em grande número, os caminhos abertos por Artaud. Em diferentes graus, e para nomear apenas alguns: Julian Beck e Judith Malina (Living Theatre), Grotowski, Peter Brook e Jean Genet inspiraram-se nesses caminhos. Viu-se desenvolver a busca de novos mitos, o gosto pelo ritual, a inspiração no Oriente, a elaboração do solfejo vocal e corporal, uma linguagem por imagens, um apelo ao grito, à violência, à crueldade. Tudo isso se desenrolando num contexto de recalque bem mais amplo, ligado à psicologia.

A PSICANÁLISE. DO SISTEMA AO MÉTODO

Entre o fim do século XIX e o começo do século XX, o universo cartesiano foi profundamente sacudido. De Strindberg a Lenormand a literatura dramática sondou os mistérios do inconsciente; Freud, Moreno e Jung ensinaram ao homem o perigo do recalque e deram origem a uma grande empreitada liberatória. A libido e o complexo de Édipo invadiram nossa reflexão. Os dados teatrais não podem mais ser simplificadores, a menor motivação se torna complexa e ligada a um mundo subjacente, mal definido e cuja ambigüidade não convém dissimular. A análise da personagem se faz psicanalítica. Nos Estados Unidos, onde cada um acabou por ter "seu" psiquiatra, como "seu" médico ou "seu" dentista, o teatro foi rapidamente investido desta função. Na dramaturgia de O'Neill a Tenessee Williams por certo, mas principalmente na expressão cênica. O vienense Moreno, depois de haver tentado o axiodrama (1918), o sociodrama e o teatro da espontaneidade (1921), criou um teatro terapêutico, no qual se procura cuidar de doentes por meio do teatro e não mais organizar representações profissionais (1936). A cura de complexos, de conflitos, pela açao teatral. Aquele que atua não é mais um ator de ofício, mas um paciente que é tratado. Na profissão teatral, introduziu-se uma terapia análoga com mais sutileza. É assim que, através da psicanálise, o Sistema de Stanislavski, importado pelos Estados Unidos, é transformado em Método por Lee Strasberg.

Em 1923, o Teatro de Arte de Moscou fez uma excursão pelos Estados Unidos. Alguns atores ficaram e deram cursos lá: Bulgakov, Richard Boleslavski, Maria Uspenskaia. O Sistema stanislavskiano foi transmitido dessa maneira a alunos americanos.

Em 1933, Boleslavski publicou sob forma de "Lições" uma explicação do sistema. Ele é ensinado no curso de teatro das universidades.

Em 1935, Mikhail Tchekhov, de quem já se havia publicado em inglês as *Notas* sobre a concentração, instalou-se nos Estados Unidos e lá retomou sua interpretação pessoal do Sistema.

Em 1936 publica-se *A Preparação do Ator*, de Stanislavski.

Em 1937, o Sistema já estava assimilado pela atuação americana, e não se prestou mais atenção nele. Vinte anos mais tarde, Marilyn Monroe encontra-se no auge da celebridade e percebe-se que ela freqüenta o Actors Studio, onde, diz-se, o trabalho do ator é feito segundo Stanislavski. Súbito revigoramento de interesse.

Lee Strasberg e o Método

De origem austríaca, americano por adoção, tendo visto nos Estados Unidos a turnê de 1923 do Teatro de Arte de Moscou, iniciou-se no Sistema stanislavskiano no American Laboratory Theatre, de Boleslavski. Chamado em 1931 para fazer a direção dos atores do Group Theatre, inculcou-lhes o Sistema. Desenvolveu os "Estudos" e exercícios baseados na improvisação. Para impedir os intérpretes de caírem nos automatismos de linguagem, mandava bater à máquina, sem pontuação alguma, os textos a serem ditos. Alguns anos mais tarde, utilizou o treinamento elaborado com o Group Theatre, quando colaborou, em 1949, na Oficina de Arte Dramática (fundada em 1947 em New York, por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis) e construiu sua fama dirigindo este Actors Studio, onde intérpretes já formados vinham se aperfeiçoar e procurar resolver problemas particulares.

---

[35] 35. A. Artaud, *Carta* a R. Vitrac, 1929, em J. Béhar *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, p. 285.

Do Sistema de Stanislavski ao Método strasberguiano, a abordagem passa por duas deformações maiores: *1.* Strasberg nunca trabalhou pessoalmente com Stanislavski e só aprendeu o Sistema por meio de intermediários; *2.* o Método não se destina mais a um grupo permanente, porém a atores isolados, trata de seus casos individuais segundo critérios muito influenciados pela psicanálise; as vezes, aproxima-se mais de uma terapia do que de uma prática teatral.

Stanislavski sempre desaconselhara a aplicação de suas idéias nos Estados Unidos; pensava que, apesar de inspirado inicialmente nas práticas de grandes atores internacionais, havia estabelecido o seu Sistema em função do temperamento russo, essencialmente diferente do temperamento americano. Strasberg não se preocupou com isso[36]. Precisava vencer uma preguiça oriunda da difusão industrializada nos Estados Unidos: numerosas edições divulgaram as idéias de Delsarte (completamente esquecidas na França), reproduzindo gráficos a partir dos quais os alunos-atores copiavam a postura do corpo ou a expressão do rosto correspondente ao estado emocional requerido[37]. Instituindo um treinamento personalizado, Strasberg empenhou-se em libertar os atores americanos desses clichês prontos e liberá-los de seus complexos. Ensinou-lhes a recorrer à imaginação, ao inconsciente, ao subconsciente, a elaborar uma criação artística subjetiva. No Actors Studio ninguém imita ninguém, cada um cultiva o seu eu. Strasberg não forma os atores, ajuda-os a encontrarem sua personalidade e não hesita, como um psicanalista, em intrometer-se na intimidade do indivíduo em caso de problema grave.

Strasberg leu atentamente todos os escritos dos séculos passados, os testemunhos e ensaios teóricos que é possível conhecer sobre a arte do ator; aquilo que ele chama de base clássica. Mistura as concepções de Rémond de Sainte-Albine, da Clairon, da Dumesmil e de Talma em seus conselhos[38]. Ele acha que Marie Dorval, Fréderick Lemaître ou Rachel representam, ainda em nossos dias, o ator ideal. Cita amiúde a arte da Duse. No plano técnico, não se ocupa de questões de dicção ou de postura: os que têm dificuldades nesse domínio devem dirigir-se a especialistas[39]. Recomenda o estudo da pintura romana ou dos baixos-relevos gregos para se observar neles o senso do corpo humano.

Strasberg trabalha apenas uma ou duas pessoas por sessão. Os membros do Studio escutam e depois intervêm, comentam. Ao contrário do que acontece nos cursos de arte dramática, no Actors ridiculariza-se a maneira como as cenas são feitas ou a concepção da personagem interpretada[40]. A única preocupação é saber qual o processo interior utilizado pelo ator ponto por ponto, em que momento esteve pouco à vontade, que obstáculo conseguiu transpor. O ator precisa acostumar-se a dizer em voz alta diante dos colegas o que o impediu de salientar como desejava esse ou aquele momento do papel. Essa confissão pública, essa troca de idéias deve ajudá-lo a vencer inibições e complexos.

O Ator Deve Ser Criador

O ator precisa, pois, traduzir em cena a sua experiência pessoal, trazer a realidade de sua existência e impô-la. Não deve apagar-se diante de sua personagem nem diante de seu parceiro ou deixar que o diretor o abafe. Strasberg acha que o ator pode abandonar-se sem quaisquer reservas a seu encenador, se pertencer a um grupo permanente em que todos trabalham no mesmo sentido, com confiança e conhecimento recíprocos, mas que, no circuito comercial do teatro e do cinema, o comediante, posto cada vez em presença de um encenador diferente, deve recusar-lhe qualquer autoridade.

Ser criador quer dizer renunciar aos clichês, ser vivo, reagir às situações. Strasberg, como tantos outros antes ou depois dele, protesta contra a esclerose que atinge o teatro ocidental: tudo é convenção, o ator age como ator, o público como público, aplaude-se no fim da representação, mas de fato não aconteceu nada, o ator ofereceu apenas palavras e gestos. O intérprete deve compreender que o jogo teatral comporta: pensamento, sensação, experiência, emoção, ação. Antes de ele dar esses diferentes passos, convém ajudá-lo a relaxar.

---

[36] Cf. *TDR* 26 (inverno 1964, vol. 9, nº 2,), p. 35: Paul Gray, "Stanislavski and America: A Critical Chronology". Stella Adler trabalhou um mês com Stanislavski e voltou aos Estados Unidos dizendo que o Sistema era muito diferente daquilo que Strasberg inculcava no Group Theatre.

[37] Cf. Richard H. Hethmon, *Le Travail à l'Actors Studio*, tradução de Dominique Minot, Paris, Gallimard, 1969, coleção Pratique du Théâtre, p. 43.

[38] Esta exposição baseia-se em grande parte nas observações que anotei por ocasião do estágio organizado com Lee Strasberg no TNP, sala Gémier, de 5 a 30 de setembro de 1967.

[39] Stanislavski dava mais atenção a isto: "Eu nunca ouvi ninguém falar tão longa e dogmaticamente sobre a importância da voz e da dicção quanto Stanislavski, quando de nossos encontros em Paris e em Moscou", escreveu Harold Clurman (*Lies Like Truth*, citado em *Encore*, março-abril de 1958, p. 20). Segundo Clurman, foi a interpretação de Marlon Brando em *Um Bonde Chamado Desejo* que indiretamente contribuiu para fazer crer que o Método conduzia a uma voz confusa e a posturas sem graça.

[40] Durante o estágio de demonstração em Paris, entretanto, Strasberg observaria que a Marquesa Cibo (em *Lorenzaccio*) "é uma personagem bem-educada e não pode comportar-se em cena como a comediante na vida".

Relaxamento

O ator é crispado, tenso, é preciso que relaxe os músculos. Strasberg aprendeu a liçao stanislavskiana. Antes de cada exercício, exige que se pratique o relaxamento completo: aconselha o ator a encontrar uma posição na qual seja capaz de dormir. Há sempre um lugar onde a tensão subsiste, mesmo num corpo aparentemente distendido, e cumpre vencê-la. São quatro os focos principais de tensão mental: as têmporas, entre os olhos, cada um dos lados do nariz e a nuca.

Relaxar, descontrair-se, é também esquecer as regras estritas da boa conveniência, inculcadas desde a infância, repressões da vida social, o condicionamento que o meio ambiente faz pesar sobre a pessoa. Os bloqueios noã são apenas musculares, podem ser de ordem psíquica.

Exploração

Além da cena escrita pelo autor, antes e depois, nas entrelinhas, há todo um universo que cabe ao ator explorar. Ele não deve contentar-se com as falas que lhe incumbe dizer, mas partir da situação e percorrer todos os itinerários possíveis; adicionar ao caminho escolhido pelo autor suas reações de ser sensível e dotado de reflexão. Levar suas idéias suplementares ao encenador e fazer com que intervenham ao mesmo tempo lógica e imaginação. Organizar seu espaço cênico.

Strasberg insiste muito no fato de que o ator é aquele que deve acreditar em coisas inexistentes, reagir a estímulos imaginários, recriar sensações nele mesmo graças à memória. Para se lembrar, é preciso ter observado, é mister conhecer-se. O ator também explora a si próprio, ele se inventaria. A fim de mimar bem uma pessoa que bebe o conteúdo de um copo ou de uma xícara, não é necessário fazer esforço muscular nem imitação naturalista do gesto. Cumpre, antes, imaginar que se está bebendo e que a sugestão é tão forte que os sentidos são acionados como se se bebesse de verdade; que os dedos reconstituem a forma da xícara, que o toque da porcelana é evocado, que se aspira o odor da bebida. Um após outro, os sentidos são exercitados assim em estudos cada vez mais complexos. (É uma aplicação da teoria de Pavlov, já utilizada por Stanislavski: o cão saliva diante da comida, depois saliva à simples idéia da comida.) O ator deve encontrar tudo dentro de si mesmo. Se lhe faltar experiência para fazer uma cena de bebedeira, que apele para uma experiência análoga que lhe atinja as pernas e deixe a língua pastosa: pode ser uma lembrança de doença, de febre, de sede. Incumbe-lhe apenas efetuar uma transferência a partir dessa lembrança fugaz.

Para sentir em cena uma emoção forte, o ator recorre a uma lembrança mais precisa, que ele inclui em um processo chamado utilização da memória emotiva.

A Memória Emotiva

É o cavalo de batalha de Strasberg, a chave mestra do Método, o ponto criticado por seus detratores. Para sentir e exprimir em cena a emoção da personagem, não se trata mais, como em Stanislavski, de favorecer o desencadear de uma emoção cênica natural, porém de fazer explodir uma emoção real apelando para as lembranças pessoais, evocando a emoção sentida em um caso análogo aquele a ser representado. Não se atua mais "como se": revive-se o que foi, o que nos atingiu assaz profundamente outrora, para que a simples lembrança ainda nos emocione. Trata-se de despertar cada noite um trauma enfurnado na memória, de exumá-lo, a fim de desenvolver diante do público um paroxismo emocional, qual um trapezista que reúne todas as suas forças para tentar o salto mortal.

Robert Lewis dirá: nas representações do Group Theatre (em que os atores eram treinados segundo o Método), não se compreendia o que se passava, como se se visse alguém curar uma ferida sem saber quem feriu quem e por quê[41]. Caber pensar que a transferência não era bem realizada e que, de tanto seguir seu caminho paralelo e aguçar seu próprio sofrimento, o ator não acabava por praticar mais masoquismo do que interpretação teatral?

Strasberg cita precedentes: Kean, diz ele, usava a memória emotiva e pensava em seu primeiro professor morto para a tirada de Hamlet "Poor Yorrick". Vakhtangov, lembra ele, dizia: "Nunca utilizamos emoções verdadeiras em arte, mas emoções que são lembradas"[42]. Isto não impede que a prática da memória emotiva arrisque mergulhar o paciente em suas obsessões pessoais e que

---

[41] Robert Lewis, *TDR*, vol. 9, nº 2, pp. 97-113, inverno 1964.

[42] R. H. Hethmon, *Le Travail à l'Actors Studio*, pp. 110-114.

Stanislavski desaconselhasse o seu emprego sistemático. Com intrepidez, Strasberg tenta conduzir o ator a regiões que se atinge em sonho, rumo a essa consciência subterrânea em que jazem as coisas que nos aconteceram há muito tempo. Desperta-se o passado. Para ser usada com validade, a lembrança precisa ter no mínimo sete anos (tempo adotado após numerosas experiências) e não deve ser evocada diretamente. O ator deve procurar muito lentamente em sua memória e reconstituir mentalmente todas as circunstâncias: era uma rua como esta, eu sentia o vento no meu rosto... Uma vez expostos todos os detalhes do quadro, o intérprete encontra-se no lugar exato em que estava por ocasião do acontecido e produz-se um estalo.

O Momento Privado

Stanislavski dizia: "O ator precisa chegar a agir publicamente em cena com tanta naturalidade quanto em sua vida privada. O fato de ser observado por espectadores não deve inibi-lo em seu processo de encarnação da personagem". Em Strasberg isto adquire outro sentido, uma vez que é o próprio ator que ele revela, são os seus próprios complexos que ele entrega ao público. Cumpre-lhe, pois, exercitar-se no Actors Studio a executar, diante de um auditório, ações que estava habituado a realizar apenas na intimidade (cantar ao barbear-se ou uma outra ação aparentemente sem importância, mas que é interrompida instintivamente quando alguém entra de imprevisto. Recentemente houve alunos que chegavam até o *strip-tease*).

O caminho do ator aqui é essencialmente subjetivo. Cada um expõe seu eu, o hipertrofia, preocupa-se com cada dobra do próprio umbigo, prepara-se para encarecer seu próprio valor de mercado em Hollywood, New York, Broadway. Esse estúdio de aperfeiçoamento do ator aumenta-lhe a confiança em si, a vaidade, o exibicionismo.

O Mestre

Strasberg assentou sua autoridade em vários sucessos. Fabricou Marlon Brando e um certo número de estrelas americanas. Ele é solicitado, acredita-se em sua varinha mágica. De inteligência terrível, sabe perceber imediatamente o calcanhar-de-aquiles dos solicitantes e os coloca pouco à vontade, a partir do que ele se lança a uma conferência interminável. A esse Método adere certa dose de charlatanismo, difícil, no entanto, de ser percebida completamente de fora[43]. Tipicamente americano e típico de certa época, influenciou o teatro e o cinema americanos nos últimos anos. Se Strasberg continuou sendo o sumo pontífice, outros, além dele, o professaram ou inspiraram-se nele. Daí por diante Strasberg é posto nas alturas. Condena-se no Método sobretudo o seu aspecto individualista, e cresce cada vez mais o interesse pelo trabalho coletivo[44].

O Studio di Arti Sceniche

Entre as várias tentativas de aplicar no teatro as idéias contidas no Sistema e no Método, dos dois lados do Atlântico, citemos o Estúdio de Arte Teatral de Roma, criado em 1957 por Alessandro Fersen.

O vocabulário muda um pouco, o relaxamento se torna técnica do abandono, a concentração se chama técnica de controle. Encontra-se nele a improvisação e o apelo às lembranças pessoais, esquecidas ou desaparecidas no subconsciente. *Primeira diferença* em face de Strasberg e que prenuncia o trabalho de Joe Chaikin no Open Theatre: a identificação coletiva. Os alunos[45] identificam-se ao mesmo tempo com uma personagem dada ou com uma situação particular. Não há mais um grupo de trabalho que assiste embaixo do estrado ao esforço de um só, é o grupo todo que efetua o exercício e ocorrem reações em cadeia no contato de uns com os outros. *Segunda diferença*: durante uma improvisação imposta, que desemboca em descarga emocional, o comediante deve manter o controle. No Actors Studio, Strasberg aconselha de fato a não perder o controle, mas é principalmente ele que, no proscênio, supervisiona seu paciente e o detém se este estiver indo longe demais. Fersen, por sua vez, lembra uma volta à objetividade, ao desdobramento da personalidade, à maneira dos fenômenos de possessão nas culturas ditas primitivas. *Terceira diferença*: o emprego do mnemodrama. Strasberg sempre marcou efetivamente a diferença entre o Método, em que se utiliza a memória emocional, e o psicodrama. O psicodrama libera o não-ator de complexos, e sem que ele possa repetir o exercício infinitamente. No Actors Studio há, no início, a liberação do ator, depois a utilização repetida, consciente, de um acontecimento do passado para desencadear um processo emocional. Fersen usa para o mnemodrama dados da antropologia, da psicologia e da psicanálise. Nas cerimônias mágicas, diz ele, determinados sons, cores ou objetos, convertidos em suportes de símbolos, desencadeiam uma relação emocional nos iniciados. Fersen tenta, com a ajuda de objetos, suscitar no ator lembranças distantes, e a partir delas pode ocorrer que uma mecânica seja acionada, que o ator comece a viver um momento esquecido ou dissimulado de seu passado. Como um soro da verdade, uma tomada de consciência de si trazida por um detalhe. Exercício perigoso, se o homem que existe no ator não estiver apto a aceitar sua verdade autêntica, seus impulsos. Se ele chegar a se entender e se controlar melhor, segundo Fersen, achar-se-á "mais apto a viver e canalizar a emoção dos espectadores".

---

[43] Assim como Stanislavski dizia que o Sistema não se explicava em um manual e que era preciso praticá-lo por vários anos, a fim de conhecê-lo e assimilá-lo de verdade, do mesmo modo Strasberg não explica seu método ao primeiro que aparece e tem como ponto de honra manter um certo segredo em torno de seu trabalho

[44] Cf. Joe Chaikin (*TDR*, vol. 9, nº 2, pp. 191-197, inverno 1964) que acusa a memória emotiva de levar o ator a atuar sozinho.

[45] Há ao mesmo tempo alunos em formação e atores em aperfeiçoamento nas seções de teatro, cinema, comédia musical; cf. artigo de Michel Marcland em *Théâtre*, nº 33, julho de 1962, pp. 12-13.

O Abraxas Club de Londres

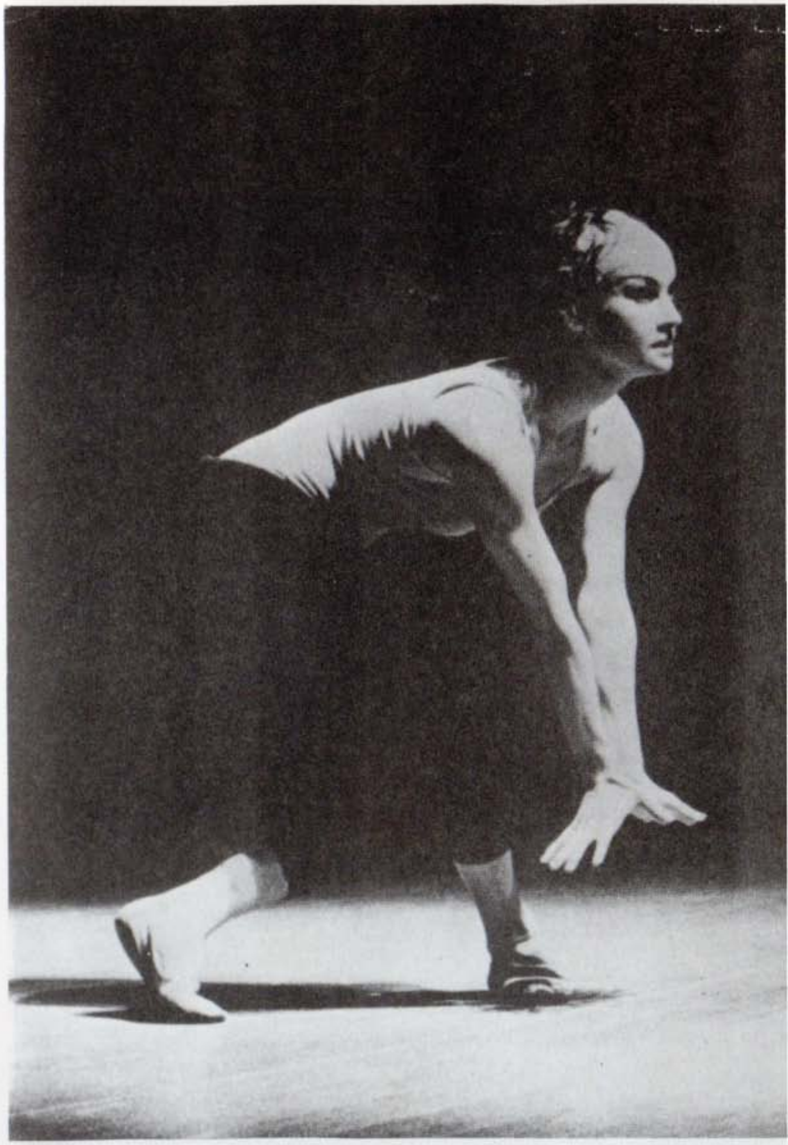
Roy Hart não trabalha no Abraxas Club, mas cuida de um teatro de pessoas inquietas, complexadas, que acabam por dar espetáculos teatrais como amadores e cujas proezas técnicas fazem os profissionais vibrar. Trata-se de um trabalho ao mesmo tempo físico e mental: exercitar o corpo inteiro para liberar a voz, deixar os sons saírem do inconsciente, encontrar o centro dos sons no estômago. A voz, que na técnica clássica de Jean Galland atingia a duras penas três oitavas do mais grave ao mais agudo, alcança em Roy Hart de quatro a nove oitavas. É certo que às vezes o som que sai assim é apenas audível. (Mas as possibilidades de Roy Hart como cantor incitaram músicos a escrever composições para seus recitais pessoais, em que demonstra extensão vocal pouco comum.) Seus intérpretes falam, murmuram, salmodiam, urram e rugem, assoviam; vozes roucas ou harmoniosas sucedem-se sem rachar. É ouvindo os sons emitidos durante os exercícios de liberação que Roy Hart distribui os papéis de um espetáculo. Ele utiliza os sonhos, os problemas pessoais dos intérpretes como reativante e os integra ao espetáculo. O subtexto é um itinerário terapêutico. O jogo é uma luta entre o consciente e o inconsciente[46].

---

[46] Este parágrafo foi redigido a partir de minhas observações relativas ao espetáculo *As Bacantes* de Eurípides, apresentado pelo Abraxas Club de Londres, por ocasião do Festival Mundial de Teatro em Nancy, em abril de 1969, e de minha conversa com membros da *troupe*. A demonstração de Roy Hart no Récamier, em 1972, foi mais decepcionante.

Britannicus. Encenação de Michel Hermon, 1968, com espada de madeira. Agripina dá luz a Nero.

Um comediante do Living Theatre: Steve Ben Israel.



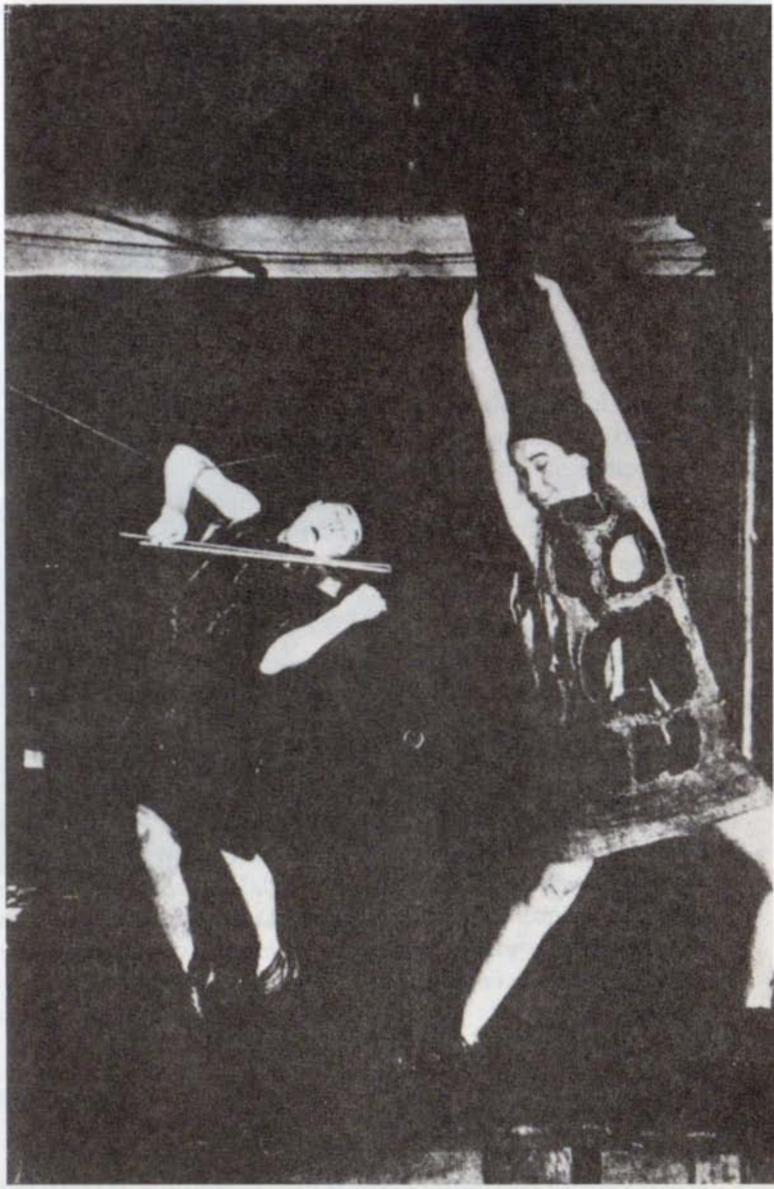
Balé moderno: a bailarina antiacadêmica. Nada de pontas, nem de elevação aérea. Duska Sifnios, em *Bolero de Ravel*, Balé do Século XX, coreografia de Maurice Béjart.

As Criadas de Jean Genet, encenação de Victor Garcia com a Companhia Nuria Espert. Nada de cadeiras. Na ribalta conversam ajoelhadas, medem-se como duas cadelas prestes a se morder. Nuria Espert e Julieta Serrano.

Arden de Feversham. Encenação de Joan Littlewood, 1955.

Os Roy Hart Speakers-Singers: demonstração nas Jornadas Culturais do Teatro das Nações, 1972.

Akropolis, espetáculo de Grotowski baseado em Wyspianski: Zygmunt Molik e Rena Mirecka.



Bread and Puppett, uma marionete evocando o Vietnã.

11. Teatros-Laboratórios, Comunidades Teatrais

O individualismo do ator desaparece da vida teatral contemporânea. A noção de "companhia" que fora maculada com um sentido comercial retoma seu valor de associação de companheiros, de coletivo de trabalho. O grupo de teatro é ao mesmo tempo um grupo de homens que têm a mesma ideologia e se unem numa busca comum. Efêmero ou durável, procede a um questionamento tanto das formas de expressão quanto do conteúdo de representação e de seu impacto sobre o público. Enquanto Jerzy Grotowski e Eugenio Barba trabalham em local fixo, um laboratório de pesquisa para a formação do ator, o Living Theatre é uma comunidade itinerante que procura expressar-se teatralmente e agir sobre o público; o Open Theatre é uma oficina aleatória aberta aos que aí querem trabalhar temporariamente em grupo, da mesma forma que Peter Brook tenta reunir ao seu redor atores em busca de novas relações com o texto, com o espaço cênico, com os espectadores. Malgrado as diferenças fundamentais existentes entre tais grupos, todos provêm de duas exigências iguais: encontrar uma nova forma de expressão do ator e os critérios de formação correspondentes, fazer da ética uma referência prioritária e não mais acessória.

GROTOWSKI

Na Polônia é preciso ter obtido o aval de um diploma para poder exercer a profissão teatral. Jerzy Grotowski estudou a arte do ator e da encenação na Escola de Teatro de Cracóvia, onde por sua vez se tornou professor. Mas a concepção tradicional de teatro que lhe havia sido impingida não o satisfazia. Ele havia aprofundado todos os conhecimentos que se pode ter das técnicas do passado: Delsarte, Dullin, Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Artaud, Brecht, o teatro japonês, chinês e indiano. Sentia vontade de recorrer à ciência moderna para alargar a experimentação teatral, e não mais se contentar com "uma cartuxa onde se cultivam disciplinas moribundas"[1]. Dado que o cinema e a televisão adquiriram o espaço que ninguém ignora, o teatro deve diferenciar-se de ambos, aumentar o contato físico com o público, tornar-se uma arte cênica despojada, um teatro pobre. Grotowski criou inicialmente em Opole, depois em Wroclaw, um laboratório de pesquisa em que trabalhou com psicólogos, especialistas em fonoaudiologia, em antropologia. Os espetáculos que ele monta são sobretudo quadros, nos quais põe em prática as pesquisas em curso em seu laboratório. Retomando ao mesmo tempo as fontes do teatro e as fontes do homem, questionou novamente de maneira fundamental, com uma disciplina rigorosa, as relações ator-espectador, texto-encenador-ator, a finalidade do teatro, a ética, a técnica do ator. Grotowski não apresenta peças imediatamente contemporâneas, porém baseia seu esforço em um treinamento intensivo e uma aplicação desse treinamento em peças "clássicas".

Relação Texto-Espetáculo

As peças mais representadas na Polônia são as dos grandes românticos do século XIX, considerados hoje como os clássicos nacionais. Grotowski gosta de montar tais obras assim como os grandes clássicos dos outros países. Encenou *Kordian*, de Slowacki; *Akropolis*, de Wyspianski; *Caim*, de Byron; *Hamlet*, de Shakespeare; *Fausto*, de Marlowe; *Sakintala*, de Kalidasa; *O Príncipe Constante*, de Calderon-Slowacki. Mais alto ainda que Artaud ou que Brecht, proclama a recusa da ótica literária em benefício da ótica teatral e o requestionamento dos clássicos em relação ao mundo de hoje.

> O que me importa é o que dá vida às palavras inanimadas do texto [...] o teatro é um ato engendrado por reações humanas e impulsos, por contato entre pessoas. É um ato ao mesmo tempo biológico e espiritual[2].

Um clássico proveniente das fontes da cultura européia lhe convém, na medida em que representa um condensado de experiências humanas e de mitos ainda atuais. Grotowski rejeita o respeito demasiado servil às intenções de um autor, como rejeita a infidelidade de um encenador que destruiria a obra em benefício próprio. Considera uma peça não como uma obra de museu, mas um escalpelo que nos permite "descobrir o que está escondido em nós, ir ao encontro dos outros [...] transcender nossa solidão"[3]. Retoma Meyerhold, na medida em que, para ele, dar um espetáculo não é realizar uma representação cênica, porém proporcionar à peça uma resposta, reagir ao desafio que constitui o texto, oferecer um desafio ao espectador. A obra teatral nasce desses confrontos[4]. É o que ele chama de luta com o Anjo; sendo o texto o Anjo. O encenador utiliza-o como um pintor explora os motivos circundantes de seu objeto.

O teatro começa onde a palavra não é mais suficiente (cf. Artaud). Grotowski não adiciona nem modifica em nada as palavras. O que ele modifica é a divisão das falas e a sucessão das cenas, um pouco ao modo de Meyerhold, porque ele se coloca no centro da obra e repensa sua estrutura. Quer exceder o anedótico, manda efetuar esboços em torno do tema do papel; elimina, força o ator a concentrar-se em seus recursos pessoais e pulveriza o tema inicial. Instaura linhas descontínuas, quebradas, mais que um desenvolvimento progressivo da ação. Grotowski pertence a uma geração crítica, cética, que se recusa a entrar na forma de um raciocínio ou deixar-se levar por um sentimento. O trabalho não se inicia em comunhão com o autor nem com seus exegetas. Grotowski diz paradoxalmente: "É preciso antes criar a obra, depois se sabe o que ela quer dizer. É preciso primeiro fazer para reconhecer, depois se sabe, não antes"[5]. Pegando o nó da obra, enrosca-se nela e enrola nela a reflexão e a sensibilidade, opera por turbilhões centrífugos cada vez mais largos. Dialética, pesquisa do eu profundo. Jung e Durkheim são seus mestres de pensamento. Ele se propõe a explorar os pontos obscuros da condição humana.

---

[1] Segundo expressão de Ludwik Flaszen, colaborador de J. Grotowski, "Após a Vanguarda", na brochura *Teatr Laboratorium Wroclaw*, p. 7 (aparecida em francês em 1967).

[2] Jerzy Grotowski, entrevista a Naim Kattan em Montreal, *Arts et Lettres*, Le Devoir, julho de 1967, cf. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, compilação, Holstebro, ed. do Odin Teatret, 1968, p. 58.

[3] *Idem*, p. 57.

[4] Cf. Raymonde Temkine, *Jerzy Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1968, pp. 58 e 66.

[5] J. Grotowski, conferência no Museu de Arte Moderna, 19 de outubro de 1968.

Busca do Rito

Grotowski não se utiliza da palavra *inconsciente*, mas sim *ser-oculto** (como há o *pensamento-oculto*), o que sabemos e não queremos saber etc.[6]. Ele acredita na importância da herança cultural, dos primórdios da cultura de um povo.

> Jung e Durkheim mostraram a persistência das situações humanas fundamentais profundamente enraizadas na psique [...] Nos ritos primitivos havia uma atmosfera de excitação psíquica. A palavra assumia um valor mágico, o corpo se esforçava para superar seus limites naturais. A tribo toda profanava os tabus mantidos por leis rígidas na vida cotidiana. Os xamãs dirigiam as cerimônias, mas não eram "atores" observados pelo resto da tribo. Todos eram mais ou menos "atores", obedecendo às regras com as quais os xamãs conduziam os paroxismos. Júbilo e angústia, prazer e jejum, excesso e severidade, os possuídos que quebravam os tabus e os bodes expiatórios que pagavam por tê-los quebrado, todos concorriam para a produção da liberação final e a adoção de novas regras, de novas proibições. Esse processo está gravado em nossa sensibilidade, mesmo se o esquecemos, o reprimimos ou o alteramos[7].

Hoje é mister achar formas novas, estímulos não-religiosos que também estejam enraizados no homem moderno como a participação mística estava enraizada entre os primitivos. O ator não representa para seu prazer, nem o encenador. A representação está dirigida *para*, dir-se-ia quase *contra* o espectador. Cumpre atacar a psique do espectador, e que este descarregue o seu subconsciente das emoções acumuladas durante o espetáculo. Brecht distanciava o espectador, desviava-o da emoção em benefício da reflexão. Grotowski lhe dá uma série de choques, desencadeando a imaginação coletiva graças a alusões, a associações. Ele cria um ator "arquetipal", um xamã que subjuga, fascina o público, violenta os estereótipos confortáveis de sua visão de mundo, mostra-lhe sua própria crueldade, realiza diante do impossível, isto é, oferece-lhe uma criação artística tal que o espectador não poderia executar[8].

Grotowski deseja liberar as fontes criadoras do homem, reconstituir a totalidade da personalidade carnal e psíquica. Ele forja um homem completo, liberto de seus complexos, um ator-santo (no sentido não religioso do termo) que não é de modo algum dotado de todas as qualidades, mas que conhece a si mesmo, que se confessa, que se oferece e domina suas próprias tendências, graças a um domínio oriundo de seu trabalho. Não há descompressão descontrolada, porém estruturação, conformação. Esse trabalho não se desenvolve sem resistência, o ator encontra em si mesmo bloqueios que precisa romper. Este será o objeto do treinamento.

---

* Jogo de palavras intraduzível, com *arrière-être* e *arrière-pensèe* (N. dos T.).

[6] J. Grotowski, conferência com a Equipe de Pesquisas Teatrais do CNRS, Paris, 13 de novembro de 1968.

[7] J. Grotowski, "Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum", entrevista a Michael Kustow, *Encore*, setembro-outubro de 1963, pp. 11-12.

[8] Cf. Eugenio Barba, "Experiências do Teatro-Laboratório 13 Rzedow", brochura em francês (Fatos e Discussões) editada pelo Teatro-Laboratório de Opole, 1962, p. 11. [13 Rzedow, em polonês = 13 lugares, ou 13 cadeiras, 13 poltronas de teatro (N. dos T.).]

Engajamento em uma Comunidade

Fora do teatro, o ator vive sua vida. No interior do Laboratório, ele aceita um modo de vida. Aparentemente o ator é muito respeitado por Grotowski, que sempre o chama de "senhor". Na prática, ele é submetido, violentado em cada fase de sua busca por esse "guru" que o dirige, o perscruta, o provoca, o auxilia no "parto", numa relação sadomasoquista, ajudando-o a descer ao mais fundo de si mesmo e a encontrar, na subida, os signos através dos quais deverá comunicar-se com seus semelhantes. Ator-encenador, ator-parceiro, ator-espectador: todos os exercícios são função desses elementos unidos.

O silêncio imposto durante o trabalho surpreendeu estagiários americanos quando de uma demonstração. O trabalho é muito sério, no Laboratório. Todos assistem às tentativas de cada um. A equipe não procura preparar espetáculos brilhantes, mas "desenvolve uma procura religiosa de valores"[9]. Não se lhes inculca o "como se faz". Eles devem encontar um "como se é". Os mais antigos se tornam monitores e iniciam os novos nessas concepções. Em *Busca de Teatro Pobre* traz os preceitos básicos que são transmitidos aos atores e que Grotowski repete a cada encontro, a cada exposição, a cada debate: se o ator pretende engajar-se a fundo na busca de si mesmo através dos procedimentos grotowskianos, se ele quiser tornar-se "criador", ajudar a quebrar as máscaras e provocar a catarse do espectador, se ele quiser realizar o ato total ou ato de amor, de oferenda de si mesmo no palco, deve curvar-se a regras estritas. Reservar para o trabalho e não desperdiçar fora do teatro qualquer dos elementos da busca ou do espetáculo em curso. Manter-se fisicamente apto aos esforços exigidos, não deixar de dormir. Compreender que não se lhe impinge um método sistemático, mas que se lhe pede correr riscos, lançar-se em um itinerário espiritual de onde sairá transformado, aceitar ser quebrado sem talvez chegar lá. O estágio não prepara para a glória de um concurso de formatura, impõe a observância de uma ascese. Da mesma forma, a disciplina rege os espetáculos: concentrar-se meia hora antes de entrar em cena, renunciar ao aplauso no final[10]. Não é a primeira vez que uma disciplina ascética rege o trabalho na Polônia. Já entre as duas guerras mundiais, o ator-encenador Juliusz Osterwa havia reunido um grupo experimental, Reduta (o Reduto), onde se observava uma regra quase monástica.

---

[9] J. Grotowski, conferência no Museu de Arte Moderna, cit.

O Treinamento

Não há um caminho a seguir pela imposição de uma seqüência de exercícios classificados. Cabe a cada um encontrar aqueles que lhe serão mais apropriados, a partir de princípios básicos[11].

PRINCÍPIOS CORPORAIS. Nada se faz a frio: até mesmo os exercícios de flexibilidade preliminares devem ser executados pensando-se, por exemplo, que se tem um corpo maleável, ou rígido, ou qualquer outra idéia que justifique os movimentos. O adestramento corporal deve ser isento de qualquer conteúdo puramente ginástico ou coreográfico. Os movimentos são executados em relação a outrem, a um objeto, em reação ao mundo exterior; eles são motivados, em vez de serem efetuados no vazio. É a diferença essencial em relação aos outros treinamentos que proporcionam uma flexibilização geral ao comediante pela adjunção de ginástica sueca ou de esgrima[12]. A coluna vertebral pode alcançar o equilíbrio graças a algumas posições de ioga, ajudando o corpo a encontrar seu lugar no espaço (Barrault concede a isso muita importância, mas recorre a uma técnica ocidental). Delsarte, com seus quadros convertidos em estereótipos e sua concepção das reações introvertidas e extrovertidas, serve de ponto de partida para uma nova reflexão. Biomecânica *katakali* ou ioga fornecem direções de pesquisa para flexibilizar o corpo e favorecer o encaminhamento psíquico. Depois de Jaques-Dalcroze e

---

[10] Cf. J. Grotowski, "Statement of Principles", *Towards a Poor Theatre*, pp. 255-262.

[11] Cf. *Towards a Poor Theatre*: E. Barba, "Actor's Training 1959-1962", pp. 133-173, e Franz Marijnen, "Actor's Training 1966", pp. 175-204.

[12] No entanto, reencontramos essa idéia no treinamento do Open Theatre. Joe Chaikin, seu animador, fez um estágio com Grotowski em Londres em 1966.

Artaud, Grotowski quer que o corpo do ator volte a ser o lugar de todas as possibilidades. Ele luta contra as atrofias e os bloqueios provenientes de séculos de divórcio entre o físico e o mental, e os exercícios criados à medida das dificuldades encontradas pelos alunos destinam-se a eliminar tais bloqueios. Eles constituem a *técnica negativa*[13], a partir da qual a criação do ator pode começar a elaborar-se. Se as proezas corporais conseguidas nos deixam estupefatos, não é somente porque ficamos admirados com um virtuosismo muscular, mas por sentirmos que à base de um esforço obstinado efetuou-se um intenso trabalho interior, mais metafísico ainda do que técnico. A iluminação que Richard Cieslak faz irradiar em *O Príncipe Constante* traduz-se visualmente por posturas que parecem inatingíveis ao comum dos mortais e que constituem a tradução, em signos harmoniosos, de uma série de impulsos de seu ser íntimo.

N. B. As demonstrações espetaculares de Cieslak e o treinamento extremamente elaborado de Grotowski não nos devem levar a esquecer que ambos se vinculam a uma tendência cada vez mais desenvolvida, que já evocamos em nosso capítulo sobre o Oriente. Sejam eles dançarinos ou atores adeptos do T'ai Chi, professores como o ator australiano F. Mathias Alexander, criador de um método de descontração por ele divulgado em Londres e New York ou o físico israelense Moshe Feldenkrais, que procura obter o máximo de eficiência com o mínimo de esforço, no decurso de exercícios executados sem dor, cada um deles tenta conciliar o corpo e o espírito, restabelecer conexões perdidas entre os impulsos emocionais instintivos e os reflexos musculares, entre a circulação de uma energia no corpo liberto de suas inibições e seus condicionamentos nefastos, enfim, o domínio harmonioso do pensamento[14].

O corpo deve ter reações concretas, não ditadas pelo raciocínio. O pé pode dialogar com a mão, sem passar pelo controle mental. Cria-se uma linguagem orgânica, elaborando morfemas, tecendo os elementos do que vai se tornar uma partitura corporal. O corpo inteiro serve igualmente de base para a palavra.

PRINCÍPIOS VOCAIS. Observando que os chineses apresentam uma vibração atrás da cabeça, os russos no ventre, os alemães nos dentes e um pouco na laringe, que os africanos utilizam a laringe como ponto de ressonância[15], Grotowski aumentou consideravelmente o número de "ressonadores" (palavra convencional que ele emprega para designar a caixa de ressonância subjetiva dos sons: o ator pode ter a impressão, a intenção de emitir sons do peito, do nariz, da laringe, do occipital, do maxilar, do abdômen). Aconselho o ator a ouvir seu eco – diz Grotowski em essência – falando para o teto, para a parede. É preciso atacar o espaço com a voz pensando que ela é lançada por nós de um ponto preciso do corpo e escutar o eco para ouvir-se[16]. Não se "coloca" a voz na máscara, cumpre encontrar a voz natural. Não se deve emitir sons como um cantor faz escala, porém chegar a ações vocais durante os exercícios: utilizar a voz para construir um sino, embrulhar um objeto com a voz, fazer com que a voz entre em contato com os objetos, imaginariamente, de tal modo que ela seja projetada diferentemente para o exterior. A posição do corpo, da coluna, leva a emissão vocal a variar. Enfim, a respiração tem seu papel: Grotowski manda praticar a respiração total (alto do tórax mais abdômen), salvo em certas posturas contorcidas que exigem outro tipo de respiração. A *hatha yoga* e a técnica chinesa prestam sua contribuição para tanto. Juntam-se-lhes exercícios de relaxamento muscular que facilitam a abertura do diafragma[17].

---

[13] Cf. J. Grotowski, apresentação de "Actor's Training 1959-1962", *Towards a Pqor Theatre*.

[14] Cf. Kristin Linklater, "Moshe Feldenkrais", *Drama Review T 53*, março de 1972, pp. 23-27. Pode-se consultar também *T 31*, primavera de 1966, p. 112-126: "Image, Movement and Actor, Restoration of Potentiality", de Moshe Feldenkrais.

[15] J. Grotowski, conferência do Centro Francês do ITI, no Teatro das Nações, 22 de junho de 1966.

A voz adquire assim uma grande tessitura e produz um leque diversificado de sons inusitados. Esta riqueza de recursos vocais é explorada abundantemente nos espetáculos grotowskianos. As frases são emitidas como "ondas respiratórias" e, tal como os gestos, se organizam em uma partitura para o ator, sendo ao mesmo tempo veículo de sentido e elemento musical[18]. Não há orquestração instrumental, a tonalidade e a intensidade das vozes humanas criam a musicalidade do espetáculo e ordenam o espaço sonoro.

Convém ressaltar que há também um retorno à preocupação com a dicção: por meio de diferentes tipos de dicção (enquanto o ator geralmente utiliza apenas um deles, sempre o mesmo), o ator grotowskiano "sublinha, parodia, exterioriza as motivações interiores e as fases psíquicas da personagem"[19], desvela o papel. As frases são como que esculpidas, em relevo, com rupturas bruscas. Nenhuma tirada conserva continuidade elegíaca, a interpretação vocal é feita de linhas deliberadamente quebradas, nas quais, às vezes, se insere um cantochão, imediatamente parodiado, segundo a dialética de "zombaria e apoteose" de que fala o crítico polonês Kudlinski[20].

Interpretação vocal e gestual não caminham necessariamente juntas, elas podem contradizer-se, como o gesto do braço pode contradizer o da perna ou adotar um outro ritmo (cf. Delsarte). Grotowski evita o evidente, o banal, o imediatamente compreensível. Quer mostrar o lado desconhecido das coisas e, para isto, não hesita em tomar a posição oposta às concepções maquinais. Ele desarticula o tempo, vai na contracorrente, enxerta no texto um "sobretexto", precedendo-o por associações.

As Associações do Ator

Elas são o seu segredo. Elas são tanto corporais quanto mentais: "As lembranças são sempre reações psíquicas, é nossa pele, nossos olhos, que não as esqueceram"[21]. Se a memória emotiva entra em jogo, como meio de liberação e até de redenção, ela não é, como no caso de Strasberg, um pretexto, um trampolim para atingir intensidade máxima numa cena dramática. Ela intervém na fase dos ensaios para criar a tessitura da interpretação. Ao lado da personagem, o ator revela seu eu profundo, confessa sua autêntica natureza. Personagem mais ator psicanalisado vão constituir a criação do ator-santo, oferecendo no altar do palco os transes de seu corpo, a nudez de sua alma. Confessando suas fraquezas, mostrando aos espectadores até onde ele pode estender os limites do esforço vocal e corporal, dando como exemplo seu combate com o Anjo, adiciona ao papel escrito o desdobramento exacerbado de sua personalidade. Ascético e não cabotino, sublimado como um Cristo sofredor, despojado de qualquer auxílio cênico (sem cenários, música, sonoplastia, nenhuma intromissão audiovisual), ele reveste o papel com todas as fibras de sua vida passada e presente, com tudo o que secreta: gesto, grito, suor, respiração, pensamento.

O ator mais dotado é o que desenvolve ao máximo "as possibilidades essenciais de sua personalidade"[22], aquele que é o mais

---

[16] *Ibidem*, Grotowski parece ter enumerado 22 ressonadores.

[17] Cf. "Actor's Training 1959-1962, Technique of the Voice", *Towards a Poor Theatre*, pp. 147-167.

[18] A palavra partitura não é tomada no sentido musical; assemelha-se a uma construção pessoal, uma conduta psicofísica para a interpretação. É uma linha de impulsos vivos, a soma dos elementos de contato, no sentido de: tomar e dar.

[19] Cf. "Actor's Training 1959-1962, Diction", *Towards a Poor Theatre*, p. 168.

[20] Cf. E. Barba, "Expériences du théâtre-laboratoire 13 rzedow", p. 6.

[21] Cf. J. Grotowski, "Seminário na Suécia", *Towards a Poor Theatre*, pp. 225-226.

[22] Cf. Serge Uaknin, estudo sobre J. Grotowski, em *Les Voies de la Création Théatrale*, CNRS, vol. I, p. 40, 1970. A fórmula de S. Uaknin é lamentável, porque poderia aplicar-se a um comediante como Robert Hirsch.

"interessante", o mais "misterioso". Aquele que saberá aproximar-se o mais perto da transluminação extática, tendo vivido uma experiência interior que ele pode dar como exemplo. Despojado do eu cotidiano e anedótico, tende para o eu espiritual. Mas em vez de meditar como um iogue imóvel ou como um filósofo pegando a caneta[23], traduz esta meditação em linguagem cênica.

Elaboração de Signos

Somos tentados a dizer que é um segredo mantido entre o encenador e o ator. Grotowski repete: eu não o compreendo, enquanto o ator não descobriu o meio de se exprimir. O treinamento, aumentando ao máximo as possibilidades corporais e vocais, não fornece, entretanto, a codificação necessária. Em um quadro geral, cada ator deve encontrar sua própria linguagem. Pode-se pensar, entretanto, que Grotowski chegou lá onde queria, por canalizações sucessivas. No binômio encenador-ator do qual, diz ele, está sempre pronto a retirar-se, seu papel continua preponderante. Ele preside a orquestração geral, a integração atores-espectadores e a concepção de conjunto, e cada espetáculo realizado corresponde perfeitamente à "sua" concepção.

Opção pela Zombaria

Nunca uma ação da obra representada é tomada no sentido literal. Nunca um herói do repertório romântico é apresentado como tal. Em nossa época, aquele que quisesse salvar o mundo de modo individualista seria "uma criança ou um louco"[24]. Por isso, o ator moderno que interpreta um herói do passado deve caçoar dele. Em *Kordian*, de Slowacki, o aristocrata romântico que pretendia salvar seu país da opressão assassinando o czar é, na realização grotowskiana, um louco encerrado num asilo e, quando ele quer oferecer seu sangue pela pátria, o médico lhe faz uma sangria (Grotowski transpõe os clássicos no espaço e no tempo; tomando como realidade histórica a realidade contemporânea do público diante do qual se apresenta a obra). A zombaria de si mesmo também intervém, mais trágica, entre os prisioneiros do campo de Auschwitz, exprimindo sua condição miserável em *Akropolis*. Eles não se apiedam nem procuram inspirar piedade, eles desvelam por si próprios as regras de um jogo, o do extermínio.

O grotesco, sempre vivaz na tradição polonesa, mas que nós já lembramos a propósito das propostas meyerholdianas, encontra em Grotowski sua plena utilização. Rostos e corpos são treinados nesta opção: sem maquiagem alguma, o rosto zomba de sua própria imagem ao utilizar os músculos faciais com propriedade; o corpo se deforma em posturas grotescas, seja porque a própria personagem dá, como reverso da medalha, a derrisão de sua atitude precedente, seja porque a personagem, desdobrada, é escarnecida por seu duplo. Vocalmente, as entonações também tendem a uma paródia que é uma forma sutil de autocrítica.

Noção de Parceiro

O ator nunca está isolado, mesmo quando está só, no palco. Ele está ligado a seu ser-oculto e todas as sensações ou lembranças de sensações concretas que tal ser lhe envia. Acha-se em contato direto com o espaço palco-platéia de que tomou posse, espacialmente (por seu próprio corpo, sua pele, sentiu o assoalho, conhece o contato com o solo, com o ar, com as paredes), acusticamente (os ecos, as ressonâncias agudas ou surdas da sala lhe são conhecidas, ele as experimentou). Não está cercado por um cenário teatral, mas colocado no centro de um universo mental que elabora conscientemente. Apesar de o vermos só, no palco, ele dispõe de um "parceiro espiritual"[25], para o qual dirige seu pensamento e sua criação. Com a chegada de outros atores, entra em contato com a criação destes, e todas essas conexões constituem o jogo em que cada um dá testemunho e é testemunha.

Já que não há identificação com a personagem, o ator representa várias personagens em uma mesma peça: em *O Príncipe Constante*, seis atores bastam para fazer quatorze personagens mais a figuração. Um ator mais velho pode representar sem inconveniente uma personagem jovem como Romeu, lembrando e reconstruindo sua juventude. Os papéis podem ser trocados durante o espetáculo: Romeu torna-se Julieta e Julieta, Romeu. Um mesmo papel pode ser uma imbricação de várias personagens; em *Kordian*, o doutor é o diabo que se transforma em papa, em czar, em velho soldado[26].

---

[23] Como Georges Bataille, cuja *Somme athéologique* é fonte de inspiração para J. Grotowski e E. Barba.

[24] L. Flaszen, comentário da encenação de *Kordian*, cf. E. Barba, "Expériences du théâtre-laboratoire 13 rzedow", p. 7, nota 10.

[25] Cf. J. Jacquot, Introdução ao estudo de *O Príncipe Constante*, de S. Uaknin, em *Les Voies de la Création Théâtrale*, I, p. 23. J. Grotowski recusa-se a explicar mais claramente essa noção de parceiro espiritual.

[26] Cf. E. Barba, "Expériences du théâtre-laboratoire 13 rzedow", p. 12.

Qualquer que seja o esforço físico e psíquico que o ator parece despender em cena, tão logo o espetáculo termina, ele não está nem extenuado, nem perseguido pelo que acaba de viver; encontra-se, parece, perfeitamente relaxado e disposto.

Poder-se-ia estabelecer a seguinte comparação:

FORMAÇÃO TRADICIONAL. Cada geração deixou, em relação a uma personagem clássica, uma estratificação de detalhes. Lekain dizia o primeiro ato assim, Talma, o segundo de outro jeito. O ator se vê diante de uma personagem-robô construída com informações sucessivas. Para exprimi-la, ele "tira" o texto e "fala" com os outros atores.

EM STANISLAVSKI. Com a biografia da personagem estabelecida nos ensaios, cria-se uma projeção imaginária, um pouco o fantasma ideal de que fala Dullin[27], a quem o ator empresta seus braços, suas pernas, seu corpo e sua respiração, para animar esse modelo sem contaminá-lo por sua própria personalidade. O ator *se apaga* diante da personagem, *representa um texto mais um subtexto* (motivações, objetivos), *reage com* os outros atores apagados diante de suas personagens.

O ATOR SEGUNDO GROTOWSKI *absorve* a personagem, repensa-a e exprime-a englobando-a em uma projeção de sua própria personalidade. Ele *cria* uma partitura *texto mais subtexto* (associações, estímulos, processos psicofísicos, fixação de signos), *entra em contato* com as criações dos outros atores que absorveram suas personagens e exprimem sua personalidade.

A Relação com o Espectador

Em cada um de seus espetáculos de laboratório, Grotowski experimentou uma forma diferente de integração palco-platéia. Em *Kordian* ou *Fausto*, atores e espectadors são misturados no mesmo espaço, em *O Príncipe Constante* os espectadores são deixados em volta da arena fechada em que se acham os atores. Em *Akropolis* os atores prolongam até a fila de espectadores sua área de atuação, mas passam "entre os espectadores" como se não os vissem. Ou o espectador é integrado ao espetáculo ou é reduzido à condição de *voyeur* ou excluído. Não se procura provocar sua participação. Grotowski afirma que o ator-artista atinge um grau de perfeição no final de um trabalho rigorosamente preparado e que não há dúvida de que os espectadores alteram a ordem do espetáculo com sua inexperiência e sua não-disciplina. "O destino do espectador é o de não ser ator"[28]. Se se retomar a formulação de Eugenio Barba em 1962, Grotowski e seu arquiteto Jerzy Gurawski exploram "os espectadores como elementos cenográficos e como figurantes"[29].

Atuando em pequenas salas, onde não admitia mais de quarenta ou sessenta pessoas[30], Grotowski foi criticado por trabalhar apenas para uma elite. Ao que ele responde que sessenta ou dois mil é a mesma gota d'água comparativamente aos milhões de espectadores atingidos por uma emissão de televisão ou comparativamente à população de não-público de uma cidade ou de um país.

Chegando ao domínio de sua criação, o ator grotowskiano apresenta-se em quase-nudez (o Príncipe Constante usa só uma tanga) ou uma roupa-prótese que o restringe (sem mangas, para os detentos de *Akropolis*, os braços são inutilizados). Ele cria com a voz a sonoplastia necessária e sugere os acessórios. Às vezes dispõe de um pedaço de tecido ou de um tubo de fogareiro. Ele apresenta um teatro pobre, extraído do homem, sem haver preparado de antemão um material artificial que recorresse a técnicas mecânicas (gravação, projeção). O teatro "é o que nasce diante dos outros"[31], o ator transforma a face com seus músculos diante do espectador. É o teatro do instante, diferente do teatro da espontaneidade ou da improvisação em moda, porque impõe um longo preparo na fase dos ensaios, uma técnica de gestos artificialmente compostos, uma partitura preliminar de atos.

No espaço mental do intérprete o espectador só intervém indiretamente; o ator atua face a face com ele, em sua presença, no seu lugar[32]. Sobe numa fogueira, cumpre o "equivalente a um ato criador de Van Gogh em pintura. É preciso ter sofrido bastante na vida para querer essa técnica de atuação"[33].

---

[27] Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, p. 89.

[28] J. Grotowski, conferência na Academia de Ciências Polonesas, outubro de 1968. A proximidade dos acontecimentos de maio de 1968 obnubilava os assistentes. Grotowski desaprovou claramente qualquer idéia de participação anárquica do público na criação artística.

[29] Cf. E. Barba, "Expériences du théâtre-laboratoire 13 rzedow", p. 15.

[30] J. Grotowski, conferência no Teatro das Nações, "O Espectador Deve Poder Escutar a Respiração do Ator".

[31] J. Grotowski, conversa com a Equipe de Pesquisas Teatrais do CNRS, junho de 1966.

[32] J. Grotowski, entrevista a Denis Bablet, *Les Lettres françaises*, 16 de março de 1967.

[33] J. Grotowski, conferência no CNRS.

Depois de ter trabalhado com Grotowski, Eugenio Barba criou, por sua vez, um laboratório: o Odin Teatret, em Holstebro, na Dinamarca

EUGENIO BARBA

Dir-se-á sempre que ele é o discípulo de Grotowski. De fato, Eugenio Barba participou ativamente da elaboração dos exercícios grotowskianos tanto em Opole quanto em Wroclaw, desde janeiro de 1962. Contribuiu para que se conhecesse Grotowski, depois fundou seu próprio laboratório em setembro de 1964, em Holstebro. Grotowski reconhece que Barba vai mais longe que ele no desenvolvimento das "associações", que é mais livre no caminho traçado, menos tributário das fórmulas de ontem[34]. Seu falanstério, idêntico ao de Opole em espírito, é talvez mais rigoroso ainda quanto à disciplina e à ascese. Mas, na cabeça das pessoas, Barba continua sendo "o segundo".

A Exigência de Barba

A disciplina para o comediante é mais importante que o dom artístico. Ter talento não consiste em conhecer bem o ofício, porém questioná-lo, recusar soluções prontas, possuir espírito de pesquisa. O solicitante é admitido por um ano de experiência, ao cabo do qual se decide se ele fica ou não. Esta decisão se fundamenta em seu caráter, sua moral, sua ética, "não em seu talento, que será visto quinze anos depois". O comediante deve interessar-se pela vida em grupo, mergulhar nos problemas que ela propõe e não somente estudar a história das teorias teatrais. Deve ser lúcido diante da vida, ter uma atitude de impulso para o outro, o desejo de fazer a sociedade mudar, de se mudar, ter força de alma e perseverança. Quando ele atua, é como se apresentasse seu testamento, "como se fosse a última vez que tivesse algo para comunicar aos outros, para entrar em contato com eles"[35].

Barba interroga-se sobre o problema da fraternidade, da comunicação com o outro, num mundo ameaçado pelo apocalipse atômico. Tendo criado um instituto de pesquisa para a formação do ator, ele deseja que de lá se espalhe um ensino pela Escandinávia, por toda Europa. Publica uma revista teatral, organiza seminários internacionais sobre os problemas do jogo do ator, completa o inventário das teorias do passado. Dedica muitas horas ao treinamento.

O Treinamento

Em uma granja desativada, um local nu, austero, o ator é submetido a um treinamento comparável ao de Grotowski.

CORPORAL. Biomecânica e acrobacia são exploradas até perigosamente se for preciso. Cumpre vencer o medo tal qual os acrobatas de circo. Como em Grotowski, cada exercício é motivado: o salto, por exemplo, justifica-se pela vontade de ver o que se passa além do muro. Inspira-se em movimentos de animais, como em Dullin, Meyerhold ou os atores da *commedia dell'arte*. Os exercícios de Delsarte, a ópera chinesa e o *kabuki* são igualmente utilizados. Durante quatro horas a fio o ator não tem direito a descanso algum. Deve quebrar suas resistências musculares[36]. Para a respiração, ele se inspira na *hatha yoga*.

VOCAL. O corpo todo entra em ação para deixar a voz sair. Exploração das caixas de ressonância. Barba negligencia os exercícios de dicção.

Teatro Pobre

Nos espetáculos (longamente elaborados), o espaço cênico só é modelado pela disposição dos espectadores em relação aos atores. Às vezes, os atores utilizam pequenas plataformas em sua área de desempenho (eles mesmos as desenharam para *Kaspariana*). O ator decide também o tecido com o qual se cobre (nada de roupa cosida) durante a atuação[37]. Ele se metamorfoseia diante do espectador. Os projetores são instalados de modo fixo, sem eletricistas para manipulá-los. Os efeitos de luz são criados pelo

---

[34] Grotowski parte de um texto, Barba parte de um tema ou roteiro.

[35] Cf. o programa de rádio *A la recherche de notre temps*, "Atores para Amanhã" de Colette Garrigues e Marc Fumaroli, ORTF, 28 de março de 1967.

[36] Cf. "Description des Exercices d'Entrainement", estudo de Christiane Aubert e Jean-Luc Bourbonnaud sobre *Kaspariana* no Odin Teatret, em *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. I, pp. 138-142.

[37] Em *O Príncipe Constante*, montado por Grotowski, um tecido vermelho se torna o manto do príncipe, capa de tourada, mortalha, tapeçaria de igreja, chicote para a flagelação. De um pedaço de sua vestimenta preta, uma comediante faz um berço. Para *Ferai*, montado por Barba, os atores procuraram tecidos que os ajudassem a lembrar os *vikings*, os camponeses russos ou personagens de J. Bosch, cf. o *Encontro com a Imprensa do Odin Teatret* na Casa da Dinamarca, Paris, junho de 1969.

deslocamento dos atores que escondem ou descobrem a luz ao passar diante dela[38]. Nada de maquinistas, nem de pessoal técnico.

Os espetáculos são elaborados a partir de improvisações sobre um tema dado ou não por um autor. Nada é definitivo após a criação em público, há mutação constante. Improvisa-se de novo, ensaia-se de novo, à tarde, o espetáculo feito na véspera, a pesquisa não pára nunca. Quando se pergunta a Barba sobre a ambigüidade de um desenlace, ele se esquiva como tantos outros: o mais importante é o que os espectadores imaginam, nós deixamos o problema "aberto"[39].

Em *Os Ornitófilos*, *Kaspariana*, ou *Ferai*, Barba analisa nossa herança moral, cultural, ele se pergunta o que convém transmitir à geração seguinte. Os comediantes do Odin Teatret se interrogam e dão a tais problemas sua solução pessoal, construindo assim o espetáculo.

De Stanislavski, a cujo propósito Grotowski comentava que ele havia levantado os problemas técnicos do ator, mas que era conveniente dar-lhes outras soluções, Barba guardou sobretudo a importância de um modo de vida, de uma disciplina. No Odin Teatret, não basta dizer que a ética reage à técnica; a ética é primordial, como o testemunha esse texto:

> Só se pode preparar uma vida nova nas catacumbas. Eis o lugar daqueles que, em nosso tempo, procuram um engajamento espiritual e não temem o confronto difícil. Isto pressupõe coragem: a maior parte das pessoas não tem necessidade de nós. O seu trabalho é uma forma de meditação social sobre você mesmo, sobre a sua condição de homem numa sociedade e sobre os fenômenos que o tocam no mais profundo de seu ser, através das experiências de nosso tempo. Cada representação nesse teatro precário, que choca o pragmatismo cotidiano, pode ser a última, e você deve considerá-la como tal, como sua possibilidade de atingir a você mesmo, legando aos outros a prestação de contas dos seus atos, o seu testamento. Se o fato de ser ator significar tudo isto para você, então um novo teatro vai nascer, isto é, uma nova maneira de apreender a tradição literária, uma nova técnica. Uma relação nova se estabelecerá entre você e os homens que vêm vê-lo à noite, porque eles precisam de você[40].

O universo concentracionário pesa sobre nós. A crueldade assalta o homem por todos os lados. A injustiça e o ódio os destroem. A vida de Abel é apenas uma lenta crucificação sob a ameaça de Caim. Não é mais suficiente dizer ao espectador: reflita, mude, faça o mundo mudar. Cabe ao ator renovar sua atitude em relação à vida, determinar uma nova abordagem de sua arte; oferecer em holocausto o seu conhecimento da arte e a sua própria transformação pessoal. Visto por Eugenio Barba, este ofício impõe exigências tais que somente alguns poucos nele persistem.

ANDRÉ DESRAMAUX

O adestramento nos termos de Grotowski e de Barba são os mais prolongados que existem atualmente; é preciso juntar-lhes o de A. Desramaux, que desenvolveu uma técnica de escala pessoal e começou a ter discípulos no Laboratório Teatral da Universidade de Louvain (Suíça) em 1969. O teatro não o interessa em especial, mas sim a fenomenologia da linguagem, a filosofia, uma busca do homem em profundidade. Para recrutar os que não irão trabalhar com ele, fala-lhes de vida, de tudo, menos de teatro. "Os que são interessantes têm um conflito para exprimir. Buscam, como eu, o direito à palavra"[41]. A ioga, que ele pratica há longos anos, dá uma técnica de músculos, de equilíbrio nas posturas, tanto quanto uma técnica psicossomática. Nem treinador, nem homem de teatro no sentido habitual, Desramaux junta Artaud e Grotowski na prática de uma ascese que não exclui a crueldade. Procura com o público um contato mais sutil do que a chamada participação. Ter um impacto, comunicar pela respiração, favorecer a catarse. Desramaux não ensina uma técnica, proporciona a seus intérpretes os meios de se liberarem de seus bloqueios (respiração, relaxamento); a partir daí eles procuram o meio de se expressar. Eles podem perguntar-lhe "o quê?", "por quê?", mas nunca "como?". O espectador está estreitamente integrado ao pensamento do intérprete, que se aproxima dele durante o jogo até tocá-lo. Desnudado como o ator grotowskiano de *O Príncipe Constante* (uma tanga preta), Desramaux também é pobre de meios materiais. Parte do homem, modifica a sonoridade da voz, não através de microfones, mas através de buracos na parede, de um praticável, de qualquer tubulação existente lá onde ele atua. Na pequena sala da Galeria dos Quatro Ventos em Paris, utilizava o ruído de sua mão na parede. Microssons, sons prolongados, alguns gritos, equilíbrios ginástico-musculares surpreendentes, são manifestações exteriores de uma longa concentração tomada ao zen. Um texto de teatro seria supérfluo. Desramaux prefere um texto de Georges Bataille (*A Prática da Alegria Diante da Morte*) ou um poema de René Daumal.

---

[38] Cf. J.-Marc Fumaroli, *Journal de Genève*, 4 de outubro de 1967.

[39] Cf. testemunhos de Torgeir Wethal, ator do Odin Teatret, por ocasião do encontro de imprensa citado, e de Christiane Aubert, por ocasião de uma exposição num seminário do CNRS, em 1967.

[40] Eugenio Barba, "Lettre a l'Acteur", em *Plaquette* do Odin Teatret (*Os Ornitófilos, Kaspariana, Ferai*), pp. 77-79.

[41] Entrevista a O. Aslan, dezembro de 1968.

A comunidade do Living Theatre coloca sua pesquisa em um plano completamente diferente.

O LIVING THEATRE

Dirigido por Julian Beck e Judith Malina nos Estados Unidos, conhecido por suas turnês pela Europa após a revelação do grupo no Teatro das Nações em 1961, o Living Theatre ofereceu seus primeiros espetáculos em 1951, em New York. Beck, enquanto pintor, havia freqüentado o círculo surrealista americano por volta de 1945. Malina tinha estudado teatro com Piscator, que trabalhou nos Estados Unidos de 1939 a 1951 e a levou a conhecer as teorias de Brecht e de Meyerhold. Por que chamaram a companhia de Living Theatre? Porque desejavam "acentuar o instante que se vive, no meio atual" das peças que representariam[42]. Perseguindo um certo fantástico, buscaram na linguagem poética a apreensão de um além do real, uma oportunidade de agarrar o inconsciente. Montaram alguns dramas em verso, mas parece que a poesia lhes colocou um problema difícil de resolver. Queriam somente a sua essência e não sabiam como conciliar tecnicamente a dicção poética e o novo estilo de atuação que estavam elaborando[43], unir um texto em verso com os movimentos do corpo, torná-lo vivo. Escolheram autores contemporâneos: Paul Goodman, Gertrude Stein, Kenneth Rexrotts, Picasso, Eliot, Cocteau, Williams Carlos Williams. Montaram também Jarry, Strindberg, Pirandello, Brecht.

Rapidamente comprometeram o espectador na representação, mostrando-lhe acontecimentos da vida, cruamente, sem trapacear, sem esconder nada, incitando-o a reagir. Em *Faustina*, de Paul Goodman, uma comediante interpelava o público: "Vocês acabaram de assistir a um assassinato, por que não o impediram?". Com *Connection* (peça sobre droga) e *The Brig* (sobre a disciplina numa prisão de fuzileiros navais americanos), afirma-se um estilo: o documentário provocador. Já se vêem aí inserções de seqüências que são o resultado de improvisações sobre o tema da peça; a duração da representação varia segundo o tempo maior ou menor dessas improvisações a cada noite. Mas, pouco a pouco, a companhia se renovou, novos atores vieram amalgamar-se nesta *troupe* boêmia e anarquizante, e mordidos pela improvisação, impacientes por se exprimir na primeira pessoa, contribuíram para a criação de espetáculos coletivos: *Mysteries*, *Paradise Now*. Entrementes, o Living Theatre encenou no entanto duas peças escritas por autores: *As Criadas*, de Genet, e *Antígona*, de Brecht.

---

[42] Cf. conferência do Centro Francês do ITI, Teatro das Nações, temporada de 1961.

[43] J. Beck opõe-se ao estilo de atuação dos atores formados pelo Método e busca uma linguagem carregada de símbolos, que permita uma técnica de atuação meio-sonho, meio-ritual (cf. entrevista de dezembro de 1961 aparecida em *Theatre Arts* e citada por Pierre Biner, *Le Living Theatre*, Lausanne, La Cité, 1968, p. 20). Em outubro de 1964, ele recusa a fala "maneirosa" dos atores formados pelo Método (cf. Pierre Biner, *op. cit.*, p. 98). Em agosto de 1967, ele declara: "É importante não se deixar seduzir pela poesia" (cf. *idem*, p. 260).

O Living preocupa-se muito mais em fazer teatro do que em existir enquanto grupo que se propõe problemas e os propõe aos espectadores. Beck e Malina contestam a sociedade capitalista, recusam o circuito comercial do teatro, a própria forma do teatro, desde a arquitetura até a escrita e a atuação. Tendem a um novo modo de vida. Trabalham pela liberação do homem em todos os níveis. Queriam abolir a entrada paga no teatro. Aceitar a circulação do dinheiro é aceitar todo o sistema de uma civilização que não os satisfaz. Querem abrir o teatro a todos, partilhar seus sonhos e suas revoltas. Desejam chocar o espectador e recusam-lhe qualquer pretexto à ilusão, como belos cenários e belos figurinos para olhar. Não hesitam em experimentar um realismo cruel a confinar no verismo. Em outros espetáculos recorreram aos símbolos mais abstratos. Acabaram por criar um novo tipo de ator.

O Ator do Living (Segundo Período, a partir de Connection*)*

Ele se apresenta em cena tal como é na cidade: geralmente em *blue-jean* e pulôver de gola rolê, alpargatas ou descalço. (Em *Paradise Now*, usa só uma sunga.) Em algumas peças conserva seu próprio nome e representa sua própria personagem[44]. É um "criador": o encenador lhe dá apenas um ponto de partida, um estímulo e ele deve reagir com sua personalidade. Não uma personalidade de cabotino exibicionista, porém de indivíduo consciente, responsável, microcosmo da sociedade na qual ele vive e que busca em si mesmo as fontes necessárias para exprimir-se.

---

[44] Isto ocorreu em *Connection* em que *jazzmen* e atores se misturavam; os atores se inspiraram nos *jazzmen* integrados à ação. Estes não compunham um papel, conservavam sua personalidade.

Por que eu quero ser ator? O que tenho a dizer? O que posso fazer para que o mundo viva em paz e no amor? Eis o tipo de perguntas que o ator do Living faz a si mesmo. Quando o recrutam, não se examina sua técnica, pergunta-se-lhe se aceita as regras de vida da comunidade.

Do ponto de vista da formação, eles vêm de todos os lugares; teatro, cinema, cabaré. Um estudou no Actors Studio, outro no Herbert Berghof Studio, outro na Universidade de Wisconsin[45]. O passado e as convenções dos outros teatros pouco importam. No Living, as pessoas se questionam, participam de uma experiência em todos os instantes, têm espírito anarquista, estão "à margem". No meio profissional, alguns os desprezam, achando que a eles faltam método e técnica, que seus comediantes, formados de qualquer jeito, são amadores que, por seu aspecto andrajoso, desconsideram a profissão, que eles uivam e chafurdam no chão por não saberem dizer um texto nem se movimentar em cena, que sua histeria impede qualquer atitude crítica do espectador. Se os espetáculos do Living nem sempre atingem a perfeição formal, contribuíram grandemente para derrubar os tabus e os trabalhos banais e tornaram a dar ao público jovem a vontade de ir ao teatro[46].

Com freqüência cita-se Artaud a propósito dos espetáculos do Living. De fato, Beck e Malina conheceram-no muito tarde, porque ele não havia sido traduzido para o inglês. Viram que suas idéias de certo modo coincidiam: agredir o espectador, mergulhá-lo num estado físico mais do que lhe dar explicações, provocá-lo para que participe de uma improvisação coletiva, a fim de que reaja. Fraternidade e crueldade. Espectador, meu irmão, você não está aqui para se divertir, mas para protestar conosco contra a guerra e todos os crimes da sociedade de consumo. Beck está também muito próximo de uma técnica de agitação e propaganda (*agit-prop*), mas ele se sente cidadão do mundo e do universo espiritual mais do que sustentáculo de um partido. Gostaria de "acentuar o caráter sagrado da vida, aumentar o campo da consciência, destruir muros e barreiras"[47].

Em 1963, quis desencadear uma greve mundial pela paz. Ao montar a *Antígona* de Brecht, pensava no pacifismo e em Gandhi.

---

[45] Cf. *Sipario*, nº 271, p. 42, novembro de 1968 ("Non siamo piú attori", reprodução de uma entrevista radiofônica de quatro membros do Living Theatre a Gerardo Guerrieri, Roma, abril de 1967).

[46] Muitos jovens se recusavam a ir aos teatros "de museu" e preferiam o cinema, considerado mais *up to date*. O Living provou-lhes que se podia fazer um teatro para eles, atual, com meios atuais, comprometido com o que os interessa.

[47] Pierre Biner, *Le Living Theatre*, p. 71.

A pluralidade das influências em Beck e Malina, de Piscator ao Oriente, no entanto não redunda em desaparecimento de um lado especificamente americano, onde a psicanálise mantém seus direitos: "Procedemos de modo que os arquétipos do subconsciente se depositem na consciência, começamos a utilizá-los, dirigimos nosso corpo segundo as mensagens que recebemos do subconsciente", diz Henry Howard[48]. Como faria um membro do Actors Studio, Beck diz: "Em *Antígona*, não somos personagens. Não faço Creonte; faço Julian Beck". Ele evoca até a memória emotiva:

> No início, não chegava a chorar enquanto Creonte. Tentava todas as combinações sensoriais e nada ocorria. Não chegava a *sentir* profundamente o suficiente, eis o problema; só fui capaz de chorar no coro dos Monstros quando o diafragma começava a me impedir de respirar[49].

O ator do Living não tem de adquirir uma dicção de teatro, uma voz de teatro. Atua como é. Sem cenários, sem móveis. Três comediantes fazem o trono de Creonte. Para servir de assento a Tirésias, um comediante deitado levanta o traseiro[50]. Os comediantes sugerem as celas de prisão onde Antígona se debate, através da posição de seus corpos. Este velho procedimento é retomado agora por todas as jovens companhias. O Living também cai na tendência que prolifera na era do audiovisual, a multiplicação das imagens, a transposição de tudo o que, no texto, pode dar lugar a uma ilustração plástica. Em *Antígona*, em: "essa carne exposta aos pássaros", três comediantes fazem os pássaros. "Não havia guerra": o povo e os Anciãos mimam a guerra[51]. Posturas, agrupamentos, inspiram-se na pintura ou na escultura (J. Bosch, o Egito, os astecas). Com freqüência é por meio da postura, do gesto, que se traduz uma relação entre duas personagens, uma vontade ou um pensamento não contido nas palavras. Creonte torce o braço de Antígona, castra os homens, monta sobre seu dorso. Quase se pode seguir as falas pelo encadeamento das imagens.

Iniciada na biomecânica de Meyerhold através de Piscator[52],

---

[48] Cf. *Sipario*, nº cit., p. 42.

[49] Jean-Jacques Lebel, *Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*, Paris, P. Belfond, 1960, p. 55.

[50] *Idem*, p. 86.

[51] Cf. *Une Tempête*, de A. Césaire, montada por Jean-Marie Serreau, e muitos outros espetáculos na Europa e nos Estados Unidos.

[52] Judith Malina diz que a geometrização dos movimentos impostos aos detentos em *The Brig* é inspirada nela (biomecânica de Meyerhold).

Judith Malina viu que uma ação exata do corpo podia favorecer certos sons. Sem estender tal estudo como Grotowski, o Living construiu com base nesse princípio a partitura sonora de representação. Apela à ioga para desenvolver a respiração (Steve Ben Israel foi um dos primeiros adeptos da ioga no grupo). Uma comediante se iniciou nas ragas indianas. Há esforços a fim de se passar da voz falada à cantada sem chegar à arte lírica. Trata-se de proferir e encadear sons numa empreitada coral. Um universo sonoro integra-se à ação, além das palavras: ambiência, sonoplastia[53]. O verbo se prolonga. Instaura-se uma melopéia, inspirada nos *negros spirituals* ou no ritual hebraico. Alternam-se respostas cantadas e faladas.

Em *The Brig*, um comediante faz uma noite o prisioneiro, noutra o carcereiro. Nas peças seguintes, a noção de personagem explode: cada ator desempenha vinte ou trinta, passando livremente de um a outro sem trocar de maquiagem, de vestuário ou de comportamento. Em *Frankenstein*, vários intérpretes formam coletivamente uma criatura. Em *Antígona*, a fala no presente sofre distorções: um ator representa o que se passa na imaginação ou na lembrança do outro. A fala do guarda relatando a falta de Antígona é mimada por ela que torna a executar a ação passada. O cadáver de Polinices, em vez de estar lá onde o guarda o descobriu, encontra-se ao lado de Creonte, de quem é obsessão. Junto com a própria ação, a encenação representa igualmente o imaginário. O jogo do ator é dispensado de todos os embaraços da psicologia.

O ator não é obrigado a ser, cada noite, idêntico a si mesmo. Em *Connection*, e em *The Apple*, há mistura de cenas fixas e improvisadas, sendo que estas últimas ocorrem sempre no mesmo lugar, num determinado quadro. Como em um *happening*, enfim, os comediantes mesclados ao público dão aos espectadores a possibilidade de intervir. (Seqüência de *free theatre* em *Paradise Now*.) Tal como o espetáculo que o antecedeu, isto é, *Mysteries and Smaller Pieces*, *Paradise Now* não parte de texto algum. É uma criação coletiva, elaborada em grupo, coordenada por Beck e Malina, deixando a iniciativa cada vez mais aos atores.

No Living, quebram-se todos os tabus. Ao montar *Connection*, queriam mostrar que "todos nós temos necessidades de uma droga e que se os drogados chegam lá onde chegam, isto não provinha de sua natureza diabólica, mas dos erros do mundo inteiro"[54]. Depois, a *troupe* entrega-se aos alucinógenos. Quebrar tabus é também desnudar-se para encorajar os espectadores a realizarem o mesmo. É demolir todas as inibições entre si. No exercício em que cada ator é um dia o sujeito, um dia uma das "forças" que agridem o sujeito, cada um inventa meios de agredir: gritos, golpes, toques, carícias no sexo do ator-cobaia.

Liberar o ator dos entraves não significa renunciar à disciplina no trabalho. Para ensaiar *The Brig*, os comediantes concordam em submeter-se a um regulamento austero, verdadeiro reflexo, ainda que muito atenuado, do regulamento imposto aos detentos da peça. Mas surgiram dificuldades num plano menor: como os comediantes não quiseram raspar a cabeça, tornou-se impossível manter *The Brig* no repertório. Faz-se pouco da manutenção. Ao contrário, eis a preocupação de Ben Israel: "Eu medito, penso no que sou, no que não sou, no que desejo saber, no que ignoro"[55]. É um problema existencial. Na ambiência em que se devem fundir atores-espectadores, em que cada um afina suas vibrações, o ator é um mensageiro que volta do país do Conhecimento e que conta o que viu. Para se exprimir, ele passa por uma série de estados, de explosões. "O mundo continua a criar-se e é dever sagrado do homem ajudar Deus nesse processo"[56].

O OPEN THEATRE

Joe Chaikin, que atuou no Living Theatre, fundou em 1963 o Open Theatre, *atelier* livre em que atores vêm aperfeiçoar por uns tempos seu treinamento e desenvolver sua criatividade. *Open* = aberto. Aberto a todos os modos de atuação, aberto ao outro. Exploram-se as possibilidades do Método strasberguiano, até mesmo quando Chaikin critica sua introspecção e seu egocentrismo. Parodiam-se os heróis dos faroeste ou os *gangsters* do cinema[57]. Volta-se à aurora da civilização, ao tempo da gênese em que nossa linguagem não existia. Em exercícios coletivos desenvolvem-se as possibilidades vocais e corporais de cada um. Orien-

---

[53] Toda a sonoplastia é realizada pelos comediantes, sem artifício mecânico: sirenes, raide aéreo; em *Antígona*, um comediante "ritma a dança de Baco com um estalar da língua e uma batida da palma da mão em sua coxa durante quarenta e cinco minutos", cf. P. Biner, *op. cit.*, p. 155.

[54] Cf. Julian Beck, "Storming the Barricades", *The Brig*, New York, Hill and Wang, 1965, p. 26, a respeito de *The Connection*.

[55] Cf. *Sipario*, art. cit., p. 44.

[56] Segundo P. Biner (*op. cit.*, p. 96), a consciência de J. Beck é "o ensino desta crença religiosa judaica".

[57] Cf. estudo de J. Jacquot, "The Open Theatre", *Les Voies de la Création Théâtrale*, CNRS, vol. I, pp. 273-287, 1970.

ta-se para o grotesco, não se teme a feiúra. Gritos, caretas, contorções, cospe-se nas faltas da sociedade de consumo, satiriza-se os *mass media*, degrada-se a guerra do Vietnã.

Chaikin, membro do Living, que descobriu Brecht ao atuar em *Na Selva das Cidades*, que praticou alguns elementos do Método, que leu Artaud, trabalhou também com Peter Brook, principalmente no espetáculo *US*. Isto favoreceu uma osmose, em todos os níveis. Em alguns exercícios aplicados no Living, no Open Theatre ou com Peter Brook, qual é a parte de Chaikin e a dos outros? Salientaremos simplesmente como procedimento característico do Open Theatre a integração do trabalho dos autores e atores: os autores executando eles próprios alguns exercícios de adestramento de atores, propondo esquemas de improvisação, e os atores elaborando em improvisação cenas reescritas em seguida pelos autores – dando ou não lugar a um espetáculo experimental. *America Hurrah*, de Claude Van Itallie, foi levado *off* Broadway; na Europa viu-se *The Serpent* (criação coletiva), *Fim de Jogo* (de Beckett) e *Terminal*.

PETER BROOK

Depois de ter realizado um certo número de encenações brilhantes (*Titus Andronicus*, por exemplo), Peter Brook desejava associar à Royal Shakespeare Company um grupo experimental de jovens comediantes que se dedicariam com ele a um trabalho de laboratório, explorando os problemas colocados hoje em dia ao ator. Segundo Charles Marowitz, que nessa ocasião foi seu assistente, ele encontrou duas dificuldades principais: por um lado, Brook se entendia melhor com atores já formados e, por outro, alguns jovens não tinham nem vocação para o trabalho de pesquisa nem vontade de pertencer a uma comunidade, mas apenas a esperança de entrar para a Royal Shakespeare Company por essa via indireta.

Em geral, pede-se aos candidatos-comediantes "apresentarem uma cena", "dizer um texto". Brook e Marowitz utilizaram um novo método de recrutamento: a audição coletiva. Examinavam cinqüenta candidatos em grupos de dez. Cada um devia interpretar um texto de dois minutos à sua maneira, depois em função de outra personagem ou de uma situação que lhe seria indicada. Houve também improvisações em cadeia, cada ator entrando em cena após outros e improvisando a partir do que os precedentes haviam feito.

Uma dúzia de jovens foi selecionada e submeteu-se a um treinamento de três meses. Como a maior parte havia sido formada no Sistema de Stanislavski "atenuado pelas escolas inglesas"[58], Brook quis tirá-los da psicologia naturalista, procurar uma linguagem de sons e gestos inspirando-se nas idéias de Artaud, inventar a palavra-grito, a palavra-choque, tornar a palavra parte do movimento, criar a palavra-mentira, a palavra-paródia – ou então, emitir sons sem se servir da linguagem articulada. Contar uma história de faroeste com ruído apenas: o prado, o acampamento à noite, o vento, os coiotes. Chega uma diligência; ruído de rodas, de cavalos. A chegada dos índios, o combate etc.[59]. Percebeu-se que alguns comediantes tendiam a forjar para si um estoque de sons e movimentos arbitrários, como outros haviam, anteriormente, estocado clichês realistas. Daí o perigo entrevisto por Marowitz: institucionalizar os princípios de Artaud, fazer de sua revolta uma tradição esclerosada como a da Comédie-Française ou a do teatro comercial do West End, de Londres[60]. Constata-se uma vez mais que, qualquer que seja o método de formação utilizado, a personalidade do comediante é o fato determinante de seu talento; que sobre um temperamento medíocre só se pode passar um verniz de rotina; que a porcentagem de "potros ganhadores" é pequena em relação ao número dos que é preciso treinar.

Brook e Marowitz, para quebrar os hábitos, recorreram à prática da colagem e do exercício em grupo. Colagem quer dizer que se representam várias cenas ao mesmo tempo, várias situações: justapostas, feitas em descontinuidade, tomadas em *flashes*. Tal como à leitura de um jornal, os olhos saltam de uma novidade a outra e o mundo todo está presente em nossa consciência. O exercício em grupo dá ao ator o sentimento de pertencer a um conjunto, a uma companhia teatral. Em vez de cada ator se dedicar a seu papel, por exemplo, vários comediantes representam as qualidades, as tendências de um só e mesmo protagonista e falam por ele.

Um outro exercício consiste em utilizar as cores: improvisar, sentir de novo uma emoção ou ter uma reação, exprimi-la em cores sobre cavaletes adrede preparados para esse fim. Artaud praticava o exorcismo pelo desenho e preconizava a utilização de cores violentamente expressivas nos espetáculos. Esse gosto é reencontrado em Brook: tecido vermelho sangue, fitas vermelhas dando idéia dos ferimentos em *Titus Andronicus*, pintura vermelha e azul em *Marat-Sade*, exercícios de cor em seus alunos para *Jet de Sang* (*Jato de Sangue*), de Artaud, e *Les Paravents*, de Genet. Traduzindo-se em desenhos coloridos, a explosão de ódio dos revolucionários árabes em *Les Paravents* foi um dos momentos mais notáveis no espetáculo experimental apresentado em 1964.

---

[58] Cf. *Theatre at Work*, coletânea de entrevistas e ensaios, editada por Charles Marowitz e Simon Trussler, Londres, Methuen and C°, 1967, C. Marowitz, "Notes on the Theatre of Cruelty", p. 166.

[59] Cf. Colin Blakely, entrevista dada a *Drama Review*, nº 43, primavera de 1969, transcrita por Margaret Croyden, pp. 120-124. C. Blakely acabava de fazer Creonte no *Édipo* montado por Peter Brook.

[60] Cf. C. Marowitz, *Theatre at Work*, p. 168.

Violência, crueldade, superação de Artaud, mas também questionamento de todos os elementos do teatro, busca de novas relações entre o ator, o autor e o público. Brook encenador, grande realizador, sente curiosidade por todos os métodos possíveis. Tenta para *Le Paravents* uma abordagem brechtiana: leitura com os comediantes, discussão sobre a metafísica de Genet, revisão da tradução. Os comediantes devem exercitar-se em narrar cada cena

- como uma reportagem
- como um depoimento de um policial diante de um magistrado
- como um conto de fada
- como um relato espantoso
- do ponto de vista marxista
- do ponto de vista freudiano
- como uma descrição poética.

Se Brook em certos espetáculos suprimiu o pano de boca e mostrou os refletores, não foi com a perspectiva brechtiana da desmistificação. Ele acha que o espectador de hoje está fascinado pela técnica, em vez de estar fascinado pela cortina vermelha. Se ele faz representar o começo de uma peça de Shakespeare de maneira seca, fria, é para criar uma verdade realista, cinematográfica, tornar crível a psicologia das personagens, pôr em realce os momentos de grande intensidade. A abolição do tom nobre, acadêmico, prepara as seqüências de crueldade destinadas a agir sobre os sentidos. O comediante deve preocupar-se com o significado filosófico e metafísico da obra[61].

Além das teorias de Artaud e de Brecht, Brook se interessou muito pela atividade de companhias como o Workshop de Joan Littlewood e o Living Theatre[62], pelas pesquisas técnicas de Grotowski, pela tentativa vocal de Roy Hart, pelos rituais africanos, pelas tradições orientais. Formou assistentes, trabalhou com outros encenadores. Em 1968 promoveu a primeira experiência do laborátorio do Teatro das Nações com Victor Garcia, Joe Chaikin, Geoffrey Reeves. Desde 1970, anima um centro de pesquisa teatral em Paris, interessando-se pela relação ator-espectador. Quer sempre eliminar os tiques superficiais, os automatismos e determinar os elementos mais simples e os mais diretamente comunicáveis no teatro. Daí por que em 1972-1973 foi para aldeias da África, ao encontro de um público espontâneo que passa facilmente do real ao imaginário.

Tendo reunido um grupo internacional de personalidades diversas, não quis favorecer nenhuma língua em detrimento de outra; suprimiu momentaneamente a palavra compreensível em seus exercícios. Com especialistas da avesta, língua sagrada dos parses, de dois mil anos, com respirações acentuadas e reproduzíveis, faz com que os comediantes emitam sílabas ritmadas cujo sentido ignoram. Esboça-se uma expressão oral orgânica, despida da retórica. Esse treinamento, destinado a quebrar os automatismos verbais da língua materna, lembra a vontade de J. Copeau de privar os atores franceses de textos falados que eles conhecessem muito bem de cor ou a de L. Strasberg deformando os textos ao tirar-lhes a pontuação para destruir os moldes verbais dos atores americanos.

Não se sabe o que esse centro de pesquisa trará para a evolução das técnicas do ator; no momento, o trabalho é feito a portas fechadas e apenas alguns ecos nos chegam.

---

[61] Entrevista à BBC, emissão em língua francesa, 12 de dezembro de 1962.

[62] Entretanto, lamenta a falta de formação técnica dos comediantes do Living Theatre, seus gestos estereotipados, cf. entrevista em *Les Lettres Françaises*, agosto de 1968.

12. Tendências Atuais

Não estudo detalhadamente a evolução do teatro logo após a Segunda Guerra Mundial. Nenhuma escola nova de atuação manifestou-se e continuou-se a representar Anouilh, Montherlant ou Roussin com as receitas tradicionais. O único "tom" mencionável seria o humor do cabaré literário A Rosa Vermelha. No que concerne às tendências atuais, como disse em meu prefácio, limitar-me-ei apenas a alguns exemplos significativos para o ator, sem tentar estabelecer um quadro de honra exaustivo de animadores ou de espetáculos.

Na França, o ator continuou a trabalhar segundo o método tradicional, mesmo se não se tratasse de atuar num repertório clássico. Até uma época relativamente recente, não havia nenhum outro modo coerente de formação e os cursos particulares não faziam outra coisa senão retomar o ensino oficial, porque são dados geralmente por antigos alunos do Conservatório ou atores do Français. Os cursos de Henri Rolland no Centro de Arte Dramática deviam ser idênticos aos que ele dava no Conservatório. Os professores Julien Bertheau e Robert Manuel são eles próprios intérpretes do repertório clássico. Beatrix Dussane formou comediantes como Sophie Desmarets, Denise Gence, Maria Casarès, Jean Peat, Claude Winter. Um ator de cinema como Jean-Paul Belmondo acha que este ensino tradicional constitui uma base indispensável[1]. René Simon tinha o dom de encontrar o *emploi* (tipo de papel) que correspondesse melhor a cada um e a noção de *emploi* continuou sendo importante entre os produtores de teatro e de cinema. Por seu curso passaram numerosos comediantes: Maria Casarès, Renée Faure, Jean-Louis Trintignant, Robert Hirsch, Jacqueline Maillan, Pierre Mondy, Sacha Pitoëff, enquanto Jean-Louis Barrault ou Jean Vilar foram à Escola Dullin, e Jean Dasté à Escola do Vieux-Colombier, onde, como vimos, o papel da improvisação era grande e havia melhor compreensão das técnicas corporais. Se Georges Le Roy pôs a trabalhar Marie Bel e Madeleine Renaud no Conservatório, também teve Gérard Philipe em sua classe. Como os alunos freqüentavam muitas vezes os cursos de quatro ou cinco professores diferentes, nem sempre se pode discernir se um ou outro os influenciou mais. Delphine Seyring estudou com Pierre Bertin, Roger Blin, Tânia Balachova e Lee Strasberg[2] (o que mistura a formação tradicional, a influência de Artaud, o sistema de Stanislavski e a psicanálise).

---

[1] Jean-Paul Belmondo, *Trente ans et Vingt-cinc Films, suivi des dix com-*

O Novo Teatro

A dramaturgia dos anos 1950-1960 ofereceu aos comediantes certo número de armadilhas. Ionesco, que detestava convenções, os cordéis do antigo teatro, posicionou-se contra ele criando o antiteatro. Suas peças colocam problemas análogos aos do período dadaísta-surrealista: não tem ação, não tem personagens precisas, seus textos estão cheios de palavras inventadas ou frases banais que se repetem, de réplicas que não são respondidas, a cronologia é neles abolida e gestos são feitos *a contrário*. Ele não estava muito certo quanto ao tipo de jogo que deveria aconselhar aos comediantes que criaram *A Cantora Careca*. Pensava no estilo dos Irmãos Marx, forçando os efeitos como no circo. Isto não rendia nada. Nicolas Bataille imprimiu ao desempenho uma feição séria, como um drama[3]. No teatro de Beckett, o homem quase não pode mais andar, atingir um objeto ou mesmo vê-lo. O ator restrito à exteriorização, limita-se a gestos mínimos. Sem parceiro, Krapp, em *A Última Gravação*, tem só uma fita magnética com quem dialogar. Entretanto, o humor irlandês de Beckett se traduz por falas galhofeiras, que acabam por desnortear o ator francês.

---

mandements du belmondisme, Paris, Union Générale d'Editions, 1963. Nele, Belmondo lembra seus estudos no Conservatório de Paris, pp. 31-39.

[2] Paul-Louis Mignon, *Le Théâtre d'aujourd'hui de A a Z*, Paris, L'Avant-Scène, 1966, *passim*.

[3] Cf. entrevista de Odette Barrois (comediante que tomou parte na criação de *A Cantora Careca*) a O. Aslan, 18 de dezembro de 1968.

As personagens de Mrozek são construídas de casuística pura, de raciocínios perversos. São um mecanismo lógico levado ao absurdo. O ator deve ser apenas um signo, um símbolo, uma metáfora[4]. Em *Strip-Tease*, as duas personagens são sósias e não há nenhum ascenso dramático. O ator, porém, deve estar consciente de que as peças de Mrozek se passam em vários níveis de compreensão e que ele não pode limitar-se a atuar no nível aparente. Pinter esconde os pensamentos nos silêncios (o estudo das pausas e das reticências em *Volta ao Lar* foi objeto de um ensaio inteiro de Peter Hall), ou num fluxo de palavras que encobrem os verdadeiros pensamentos. A linguagem se torna barreira para a comunicação, as personagens se traem de outro modo, além das palavras[5]. Arrabal escreve um teatro-pânico, ritual, grotesco. Ele lamenta que, ao representá-lo, caia-se em falsa ingenuidade ou em brutalidade grosseira. Suas peças requerem do ator "uma grande inocência".

Nas primeiras peças de Weingarten ou nas de Gatti, defrontamo-nos com uma descontinuidade absoluta, *flashes* na desordem, personagens juntas em cena mas que não vivem na mesma época. Em *La Conversation*, de Claude Mauriac ou *La Promenade du Dimanche*, de Georges Michel, as personagens encadeiam uma seqüência à outra, envelhecem diante de nós uma semana, um mês, um ano, dez anos, sem transição para o ator. Ora, é curioso constatar que quanto mais o romance e o cinema nos habituam a essa fluidez no desenrolar, mais o ator (principalmente na França) se agarra aos hábitos de atuação naturalistas. É o que tanto aborrece Genet, este pesadume dos comediantes ocidentais que querem fazer o jogo do desempenho na verdade real e são impermeáveis à sutileza de uma dialética, são fechados à poesia. Quando *Os Biombos*[6] foi montada no Théâtre de France, os comediantes de J.-L. Barrault sentiram algumas dificuldades para realizar a peça concebida por Genet. Era preciso que esquecessem suas receitas, partissem do zero, inventassem gestos e entonações sem relação com a vida ou com a tradição cênica, que se transformassem em animais, se perdessem num lirismo poético, reencontrassem o sentido do sagrado e do cerimonial, passassem de uma crueldade digna de Artaud a um hieratismo quase oriental. Tanto em cena como nos bastidores, Genet queria que os comediantes mostrassem, em relação à peça e a si mesmos, uma forte exigência. Mais do que o conhecimento do universo próprio a Genet, é provável que um melhor conhecimento das formas do passado (principalmente do teatro oriental) teria ajudado os comediantes a compreenderem as exigências de Genet, como o exemplo das peças surrealistas talvez os tivesse ajudado a encontrar um estilo para Ionesco.

---

[4] Cf. as três peças em um ato montadas por A. Bourseiller, em 1966: *Bertrand*, *Strip-Tease*, *En Pleine Mer*, no Théâtre de Ponche.

[5] Cf. Daniel Salem, *Harold Pinter dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Denoël, 1968, pp. 153 e 159.

[6] Cf. meu estudo *Les Paraventes*, em *Les Voies de la création théâtrale*, CNRS, vol. III, pp. 13-107.

Novas técnicas foram propostas. Michel Parent tentou escrever um texto sobre quatro colunas (*Gilda Appelle Mae West*), como se escreve em várias pautas uma orquestração musical e quis que o representassem em contraponto. Edoardo Sanguineti compôs *Traumdeutung* como um quarteto para quatro vozes de comediantes falando juntos em determinados momentos. De explosão em exploso, uma peça como *La Plage* de Severo Sarduy é apenas uma série de seqüências ou, melhor, de transformações de uma única seqüência. A cada praia, como em um microssulco (disco), a fala começa do zero, apaga o que foi dito antes. Inspirando-se no *combine-painting* em suas peças radiofônicas ou teatrais, Sarduy prende-se nelas como se compusesse uma página de jornal, justapondo artigos sem ligação aparente entre si, superpondo-os no espaço sonoro, do mesmo modo que múltiplos objetos solicitam na vida nossa atenção visual e auditiva. O ator não tem mais uma situação a representar, Sarduy o considera como "um actante portador de texto"[7].

No teatro político, o ator não pode mais agarrar-se isoladamente a seu papel e dar-se ao prazer de encarnar uma personagem sedutora. Peças-documentos apresentam fatos reais e utilizam minutas de processo sem dramatizar o texto, como *O Interrogatório* de Peter Weiss, obrigando o ator a não se identificar, a no atuar enquanto ator, a não contar com um parceiro de atuação, a ser apenas uma testemunha que tivesse vivido a experiência do campo de Auschwitz e viesse depor no tribunal[8].

Os encenadores se adaptam como podem às diferentes dramaturgias, os comediantes tentam acompanhar. Os caprichos de produção os levam de um teatro a outro. São raras as *troupes* permanentes que possibilitariam um esforço contínuo. Esta situação não é peculiar à França. Exceto o tipo de companhias de que falamos e alguns centros dramáticos ou companhias permanentes, os esforços ficam dispersos, os animadores de cada país estão em busca de recursos financeiros, os comediantes procuram o Mestre que lhes dispensará a boa nova, prontos a ir ao estrangeiro para tanto: Grotowski organizou estágios em Aix-en-Provence, e Barba, seminários internacionais na Dinamarca. Cria-se uma osmose em todos os níveis, tanto que se pode em escala internacional resumir assim as tendências atuais da encenação: respeita-se o texto do autor, propõe-se dar-lhe uma versão rigorosa que poderia inscrever-se num *modellbuch*, ou então, elabora-se um espetáculo que pode mudar de uma noite para outra, parte-se de um tema ou de um texto cuja estrutura foi inteiramente repensada. Os problemas de espaço cênico, de arquitetura teatral, encontram-se mais do que nunca na ordem do dia, assim como a troca com o público. Quer-se desenvolver tanto a criatividade do ator quanto a do espectador. Desde maio de 1968, organizaram-se grupos de trabalho por todo lado, que tentam quebrar o ciclo habitual de produção e, partindo de uma crítica social, procuram fundar um novo processo de realização teatral.

Liberdade do Encenador

O encenador que não deseja mais ser um simples servidor da obra impõe-lhe sua própria leitura, convence os comediantes de sua concepção. Ele aprendeu com Meyerhold e Grotowski a remanejar as estruturas, a dividir de outra forma as réplicas entre as personagens. Artaud e Brecht ensinaram-lhe a rejeição da psicologia e da identificação. Ele se lembra de que, em peças expressionistas, uma personagem podia ser feita por dois ou três atores durante a representação. Ele viu no Living Theatre atores de *jeans* e pulôver de gola rolê, sem maquiagem de caracterização, e sabe que de uma noite para outra eles podem trocar de papéis. Assiste-se pois a distribuições móveis (permutação de papéis em *As Criadas*, na direção de Jean Patte). Em *O Canto do Fantoche Lusitano*, sete atores de calças e túnicas brancas, descalços, fazem cem personagens (encenação de Dominique Quéhec). O sexo não tem mais importância, um homem pode dizer o texto de uma personagem feminina e vice-versa (cf. *As Bacantes*, Companhia de Roy Hart).

Alguns encenadores chegam até a juntar ao texto da peça inserções e colagens que nos dão seu comentário sobre a peça, suas associações pessoais. Outros, sem mudar uma palavra do texto, imprimem-lhe um significado diferente. O tratamento visual e sonoro traduz as idéias fixas, as obsessões de nossa época. De um espetáculo a outro reaparecem imagens de combates, torturas, flagelo, crucificações, os homens são presas de abutres, a guerra dos sexos propicia cenas de castração e cópula.

---

[7] Cf. Severo Sarduy, em *L'Action théâtrale*, nº 1, Paris, Gallimard, 1969, pp. 15, 16.

[8] Ver o estudo de Denis Bablet sobre seis encenações de *O Interrogatório* (*L'Instruction*), em *Les Voies de la création théâtrale*, CNRS, vol. II, pp. 157-235.

Tratamento Visual

O teatro renunciou ao mobiliário da sala. Nada de porta para entrar e sair. Os comediantes permanecem no palco o espetáculo todo. Não são mais necessárias cadeiras para sentar-se: dois atores agachados servem de poltrona ao colono, em *O Canto do Fantoche Lusitano*. Em *A Noite dos Assassinos* (de José Triana, montada por Vicente Revuelta), os intérpretes utilizam cubos para modelar no curso da ação móveis e paredes, modificar as áreas de atuação, variar os níveis. Arrastar-se, rastejar, ajoelhar-se (*As Criadas*, de Genet, encenação de V. Garcia), cair de costas, cantar em posições desconfortáveis (*Marat-Sade* de P. Weiss, encenação de J. Tasso), são práticas correntes. As relações entre as personagens são traduzidas por gestos significativos, inspirados no *gestus* brechtiano, ou por argumentos que se formam e se deformam, constituindo elementos de cenário (dois braços compõem o enquadramento de uma janela em *Morte e Vida Severina*, espetáculo brasileiro do TUCA).

Lembremo-nos de que no balé moderno realizou-se uma liberação. O corpo não tenta mais negar o peso. Retomou o seu vínculo com o solo. Pontas e "atitudes" perderam o atrativo. Do mesmo modo os comediantes renunciaram aos *ronds de jambe* graciosos e aos deslocamentos em trajeto arredondado[9]. Inspiram-se amiúde em quadros de Jérôme Bosch, não temendo as poses grotescas, expondo a feiúra.

Em *Viet-Rock*, montado no Open Theatre, as imagens visuais do espetáculo são mais importantes que as palavras. Por sua vez, Roger Planchon, influenciado pelo cinema, diz que tenta dar a seus atores uma imagem visual de cada peça que monta:

> Uma boa cena nasce, para mim, de um frenesi de imagens. Tomar as palavras escritas e criar tantas imagens ao redor que as palavras acabam por desaparecer. Ultrapassar as imagens. Os grandes filmes não são feitos de idéias, mas de imagens coletivas[10].

---

[9] Poder-se-ia estudar a evolução da arte da dança paralelamente à da arte do ator, as interferências constantes, a influência de Maurice Béjar sobre os encenadores, os espetáculos em que bailarinos e atores se confundem. Nota-se que as mesmas fontes servem a uns e outros, Delsarte, ou o "T'ai-chi" chinês.

[10] Entrevista de Roger Planchon a Claude Gauteur, reproduzida em *Tulane Drama Review*, nº 33, verão 1966, p. 134.

Victor Garcia pontua suas direções com "quadros", em que posturas e agrupamentos traduzem sua visão plástica dos "momentos" do espetáculo.

A introdução do audiovisual atinge sua plenitude. Transformados em projecionistas, os encenadores americanos Michael Kirby e Milton J. Cohen consideram que o fato de manipular os aparelhos de projeção permite-lhes intervir fisicamente no curso de cada representação, tanto quanto os atores[11]. Chega-se a utilizar o circuito fechado de televisão numa encenação teatral.

Utilização do Material de Televisão

Num mundo em que tudo se torna material de gravação, por que não gravar a própria representação teatral e transmiti-la no próprio momento que é captada? Svoboda, com *Intolleranza*, e Virginio Puecher, com *O Interrogatório*, tentaram essa experiência.

No Palácio das Exposições de Pavia, com a *troupe* do Piccolo Teatro de Milano, Virginio Puecher, em fevereiro de 1967, instalou câmeras de televisão em volta do palco, uma mesa de controle no fundo da platéia e uma tela gigante no fundo de cena. Em momentos determinados do espetáculo (*O Interrogatório*, de P. Weiss), as câmeras captavam o rosto de uma testemunha ou de um acusado atuando ao vivo, e retransmitiam imediatamente na tela esse rosto em primeiro plano, uma crispada de mãos que desmentia as palavras ditas, um intérprete que nesse momento não participava ativamente da ação, o que obrigava os atores a se controlar o tempo todo[12].

Este uso do circuito de tevê proporcionará múltiplas possibilidades quando se tiver dominado o processo; a proliferação das superfícies de projeção modificará totalmente a visão do espectador. Este poderá ver não somente a imagem selecionada pelo encenador (em tantas imagens de quantas câmeras ele dispuser), mas ser-lhe-ão projetadas várias imagens possíveis de um mesmo momento do espetáculo e ele escolherá a sua visão.

Tratamento Sonoro

A inflexão justa quase não tem vez, hoje, no palco. Há empenho em falar em tom falso de propósito (por exemplo em J. Lavelli em certas seqüências). Não há mais gradação dramática. Fala-se com a mesma nota, deliberadamente, durante todo um período. Criando monotonia, repete-se no mesmo tom monocórdio uma frase que se torna *leitmotiv* ou uma fórmula-chavão (Bread and Puppet, a recitação do Gênese em *The Cry of People for Meat*). Todos os defeitos de articulação, todos os sotaques e deformações da língua são aceitos. Visto constituir-se em ponto de honra a negligência para com os figurinos, considerar-se-ia um bolorento bafo de aristocracia o cuidado com a linguagem.

---

[11] Milton J. Cohen, "Film in Space Theatre", *TDR*, nº 33, pp. 62-67.

[12] Segundo o estudo de D. Bablet sobre *O Interrogatório*, pp. 217-225 (encenado na Itália).

Tenta-se passar do falado ao cantado. As personagens individualizadas tendem a desaparecer em benefício de um grupo, tenta-se o coro. Ora se trata de uma musicalidade aproximativa, ora de uma alternância de respostas mais elaboradas, de sons cantados prolongando as palavras ditas, de uma cadeia sonora circundando a platéia, ora de uma verdadeira orquestração musical em um espetáculo como *Orden* (J. Lavelli) com a participação de artistas líricos.

Assim como os atores criam, por seus gestos, elementos do cenário, eles criam do mesmo modo o universo sonoro utilizando a voz para sonoplastia, ou então batem em objetos diversos para extrair sonoridade.

São de perder de conta o número de peças em que autores ou encenadores ligam um aparelho de rádio durante a ação, seja como fundo sonoro, seja para fazer intervir uma seqüência de atualidade, com a voz do locutor habitual da emissora lendo um noticiário, cujo conteúdo vai influir na ação cênica. Na *La Mise en pièces du Cid*, R. Planchon introduziu um *gag* de sonorização inspirado nas técnicas de gravação: em meio a uma cena de tragédia, ele "corta o som"; os comediantes continuam a representar a ação sem serem ouvidos, outras personagens tomam a palavra.

Da Cerimônia ao Sarcasmo

Um autor como Genet concebe suas peças como cerimônias, seqüências de momentos de celebração: o ritual da morte de Madame em *As Criadas*; a cerimônia da dança, do ato de vestir-se, da evocação de um morto, de enterro do tenente em *Os Biombos*. Um encenador como V. Garcia instala a cerimônia em cena, recorrendo à inspiração litúrgica e traduzindo-a em termos de doloroso sarcasmo, de procissão selvagem (*O Cemitério de Automóveis*), transportando para *As Criadas* de Genet elementos cerimoniais de *Os Biombos* ou de *O Balcão* (coturnos, tecidos, adereços para cabeça).

Tendo mais ou menos assimilado Artaud e suas referências ao Oriente, sensibilizados pelo filme ou pela leitura dos rituais de possessão entre os negros, grupos jovens gostariam de remontar a não se sabe quais fontes. Imitando os gritos do Living Theatre, entram em transe, prefiguram o Apocalipse que se aproxima, abandonam-se a todos os paroxismos. Dizem que procuram um novo ritual. Exploram a feiúra, apresentam-na tal como é ou tentam transformá-la em objeto artístico. Autores ingleses propuseram peças que foram qualificadas pela crítica como *dustbin drama* (teatro da lata de lixo), *kitchen-sink realism* (realismo de pia). Encenadores apresentam visões deformantes, horripilantes, obscenas. Nada deve ser escondido, nem o sórdido, nem o erótico. Quebrando-se os últimos tabus, dizem, representa-se nos aparelhos mais simples. O ator deve saber desnudar-se sem complexos. Em *Terminal* (Open Theatre), recebe-se no hospital o doente nu, ele é humilhado desde a chegada como em um campo de concentração. No *Macbeth* montado por Charles Marowitz, Lady Macbeth fica nua, coberta apenas por um véu transparente na cena do sonambulismo.

Assim destaca-se tanto mais a sobriedade de uma representação como a de *Fire* feita pelo Bread and Puppet, em que o ritmo ralentado como o de um nô, o despojamento da interpretação e da encenação, são de uma eficácia rara, e nos permitem reencontrar uma outra dimensão do ritual, um partilhar entre os homens de uma mesma reflexão sobre nossa responsabilidade coletiva, sobre nossa condição humana.

A Interpretação dos Clássicos

A evolução da dramaturgia e da encenação não impede que se volte ao repertório clássico. Deixa-se para a Comédie-Française o cuidado de apresentar essas obras tal como foram escritas e segundo a tradição que se conhece; de tempos em tempos, um encenador estrangeiro vem montar ali um espetáculo, mas suas inovações se chocam com os hábitos de interpretação dos atores. O crítico alemão Julius Bab, de passagem por Paris em 1927, ficou surpreso ao assistir a uma representação de *Rodogune*, feita pela Comédie-Française "como uma peça de museu"[13]. Leopold Jessner já tinha se manifestado com virulência sobre esse assunto na Alemanha, confirmando a concepção futurista que causara escândalo no mundo inteiro, quinze anos antes, ao desmistificar o respeito para com as obras do passado e ao abolir qualquer reconstituição histórica. "Não há nem clássicos nem modernos", diz

---

[13] Cf. entrevista de Julius Bab, *Comoedia*, 20 de abril de 1927.

Jessner. "Procurar o que é eterno é diminuir a obra. O importante é ser de seu tempo"[14]. Em 1926, este encenador montou um *Hamlet* politizado, feito com uniformes prussianos; Cláudio lembrava Guilherme II. Vestindo um impermeável preto, Hamlet fumava cachimbo na cena dos coveiros. *Os Salteadores*, em 1928, usavam a blusa dos bolcheviques.

Brecht, do mesmo modo que recusa a identificação do ator com a personagem do autor, recusa a identificação com o espírito de uma época. Apesar de dizer "É preciso [...] que estudemos a situação histórica da época em que a obra foi escrita"[15], ele não pretende aplicar nisso o esforço de compreensão do arqueólogo. Não tenta colocar-se no lugar, adotar a mentalidade de uma época, como queriam Talma, Regnier ou Stanislavski, cada um a seu modo, procurando objetivar-se. Ele considera o passado de seu ponto de vista crítico de homem moderno, à luz de sua ideologia. Era a concepção de Piscator e a dos russos dos anos 20. É a de Grotowski: "Uma representação clássica é um olhar sobre nós mesmos num espelho, sobre nossas imaginações e nossas tradições, e não o relato do que foram um dia as imaginações dos homens"[16].

Esta concepção prevalece atualmente. De nosso lado, faremos a seguinte ressalva: quando um dramaturgo moderno adapta um clássico, escreve uma obra nova com uma ótica de século XX. Fazendo a *Antígona* de Brecht, o comediante está a braços com uma linguagem contemporânea que se insere na perspectiva da dialética e do distanciamento. Os encenadores franceses, que querem dar uma luz nova aos clássicos em versos do século XVII, tratar da luta de classes através dessas obras e fazer com que sejam interpretados em estilo épico, vêem-se às voltas com uma linguagem que data de outro século, que carrega uma outra forma de pensamento e de expressão. Os alexandrinos, as imagens poéticas, os vôos líricos, resistem à citação na terceira pessoa. Enquanto as intenções de atuação e a adoção do padrão da linguagem caminham no mesmo sentido para o comediante tradicional, ou em sentido paralelo ou complementar com um subtexto stanislavskiano que vivifica o texto, resguardando-lhe o selo poético, aqui, intenções e texto se atrapalham mutuamente, num conflito

---

[14] Leopold Jessner, "Das Theater", *Die Scene*, Berlim, março de 1928, pp. 66-74.

[15] Bertolt Brecht, "De l'intimidation par les classiques", em *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1954, tomo X, p. 7.

[16] Eugenio Barba, "Rencontres avec Jerzy Grotowski", *Teatr-Laboratorium*, Wroclaw, 1967, p. 24.

poesia-racionalismo. Não há mais esforço para polir a expressão final, considera-se que restituir a beleza ao verbo atrapalharia a recepção crítica.

Jean Vilar havia conseguido no TNP dar uma versão rejuvenescida dos clássicos, em que a sobriedade não impedia que as intenções políticas se manifestassem. Os procedimentos dos encenadores atuais são mais exteriores. Em 1960, o crítico Jacques Lemarchand protestou contra o abuso das ações físicas[17], manifestando a esperança de que se renunciaria a elas em breve (ocorreu o contrário!). R. Planchon pôs a secar roupa branca em Marivaux, J. Gillibert faz Horácio esgrimir durante as tiradas de Curiácio. Na montagem de H. Gignoux, Horácio toma sua ducha, lava os pés, submete-se a massagem. Tudo isso durante a declamação dos alexandrinos ou durante as cenas mudas adicionais. É a aplicação das técnicas de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, a um texto clássico em versos, no qual é impossível improvisar, mudar o número de pés, adicionar sequer um oh! ou um ah!, menos ainda um eh! eh! O desdobramento das ações físicas condiciona em parte as cisões que se observa na declamação do texto, cortado pelo acaso, pelo medo de ceder ao ronrom monótono dos doze pés de cada verso e à estrutura de um diálogo em tiradas. Planchon desloca as tiradas e os versos, P. Chéreau separa as frases e às vezes as palavras. Longos "lapsos" de tempo em jogo de atuação quebram a sintaxe. Um pensamento nivela, interrompe o tempo: nasce de um subtexto crítico, de uma reflexão que esfria a paixão. Para Planchon-ator é familiar esse procedimento: violência contida, *rallentando*. Quando montou *Berenice*, deu a certas passagens um curso ainda mais ralentado, "como em um nô japonês".

Conviria empreender um estudo cronológico minucioso e ver como, ao longo de suas carreiras, encenadores e comediantes repercutem uma obra moderna de seu repertório no clássico que interpretam em seguida e vice-versa, a evolução de suas concepções de atuação (tivemos recentemente o exemplo de Robert Hirsch fazendo Tartufo e Arturo Ui alternadamente).

INFLUÊNCIA DA PSICANÁLISE. Após a leitura dos estudos de Ernest Jones, Laurence Olivier representou Hamlet em função do complexo de Édipo (Old Vic, 1937) e Iago apaixonado por Otelo (encenação de Tony Guthrie), chegando até a beijá-lo na boca, para grande indignação do ator que fazia Otelo (Ralph Richardson)[18]. Michel Bouquet queria interpretar o Doente Imaginário como um adulto que desejava voltar ao estado fetal[19]. No *Britannicus* montado por Michel Hermon (1968), para a cena: "Aproximai-vos Nero e tomai vosso lugar", Agripina aparece ajoelhada, as coxas separadas, Nero enrolado diante dela em posição fetal. Durante o monólogo em que Agripina conta sua origem imperial, com gritos de mulher que dá a luz, Nero se desenrola pouco a pouco e se levanta[20]. No *Tartufo* montado por Planchon, Orgonte está claramente apaixonado por Tartufo[21].

---

[17] "*Horace* de J. Gillibert à l'Alliance Française", *Le Figaro Littéraire*, 12 de março de 1960.

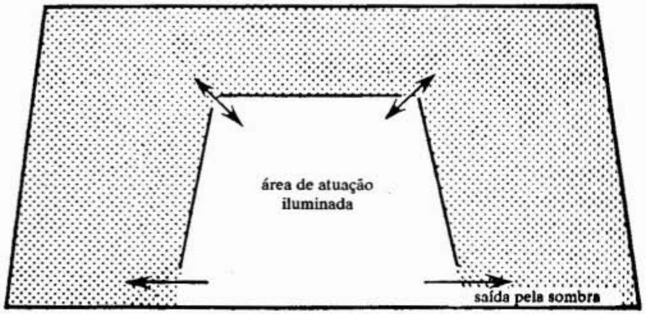
Um Jogo Direto, Não-Acadêmico. Para Joan Littlewood, os autores elizabetanos não devem ser feitos de modo compassado. Ela se indigna com o jogo cênico "engomado, estático, sem nada que emocione e excite" em vigor em Londres, "um jogo desonesto que consiste em mostrar o quanto se é hábil, distinto ou vilão, e o quanto se é esperto por poder sê-lo tão bem. Tudo isto é exibicionismo desonesto". Ela se levanta contra o falar bonito demais do West End, que "despreza a virilidade da língua". Ela se recusa a atuar "por trás desse maldito véu de tule de polidez"[22]. *Arden de Feversham* evidenciou bem essa vontade de voltar a um teatro popular, a um jogo direto e cru.

A Violência. Os clássicos não escaparam ao gosto pela violência que se espalhou por toda parte. Organizaram-se brigas que lembram o *catch* ou a luta livre. De Max conta que Sarah Bernhardt, interpretando Hermione na cena em que insulta Pirro e o cobre de injúrias, sorria, e nada fazia além de sorrir entre lágrimas. Agora se dá a tendência inversa. Na *Berenice* de Planchon, Tito tem o amor cruel e a doce Berenice urra como uma quitandeira. Se Stanislavski considerava certas peças como palco de uma luta feroz das personagens, uma luta de morte, esta luta permanecia cerebral. Artaud ainda não havia passado por lá, nem os *gangsters* do cinema americano. Uma inflexão, um olhar, um silêncio, sugeriam um reflexo maldoso. Hoje o pensamento íntimo se exterioriza. Ao beijar seu pai, Don Juan o morde (encenação de Chéreau).

Tábula Rasa. Jouvet achava difícil desembaraçar-se da hereditariedade das personagens clássicas, isto é, da lembrança das interpretações que marcaram um papel. Agora, que se destruiu a aristocracia das personagens, é-se muito mais virgem. Democratizando as obras, suprindo as vestes reais e os escarpins, põem-se as personagens no chão sobre seus pés e parte-se do zero. Charlotte (*Don Juan*, na montagem de Chéreau) não é mais uma jovem sedutora, mas uma camponesa mal-educada; a Rainha (*Ricardo II*, de Chéreau) perdeu toda a distinção. Em *O Misantropo* de M. Bluwal, os jabôs de renda são substituídos por colarinhos à Mao, e os marquezinhos, blusões dourados decadentes, têm as costas arqueadas.

A Máquina de Atuar. Retomando o jogo biomecânico de Meyerhold, Chéreau organiza uma máquina de atuar, um mecanismo em que a inteligência dá piscadas de olhos, um dispositivo de onde se possa extrair, saltar, restituir o prazer do jogo teatral. Para a cena de amor (separação do Rei e da Rainha em *Ricardo II*) dois comediantes, seguros por seus três respectivos carcereiros, se inclinam perigosamente no vazio para beijar-se, cada um no limite de sua plataforma.

Quando M. Bluwal, realizador de TV, montou *O Misantropo* num palco de teatro (Maison de la Culture d'Amiens, feita no Théâtre de la Ville de Paris), enquadrou o tablado como com uma câmera, estabeleceu os campos e os fora de campo de maneira imutável, deixou o cenário aberto como se as câmeras de um estúdio de TV fossem passar por ele. Ao fim de cada ato, como numa gravação, os atores se imobilizam: cai a luz, fusão em negro.



---

[18] Cf. entrevista citada, *TDR*, nº 34.

[19] Cf. entrevista de Michel Bouquet em *Au Cours de ces instants*, emissão radiofônica de José Pivin, ORTF, 19 de fevereiro de 1967. M. Bouquet fez esse papel na televisão, em abril de 1971.

[20] Baseado em Robert Kanters, em *L'Express*, citado em *Approches*, boletim da Compagnie du Cothurne, nº 10, jan-fev. 1969, p. 4.

[21] "[...] Orgonte ignora os sentimentos que o habitam. Ele está até longe de suspeitá-los", escreve R. Planchon a propósito de sua encenação, mas "a paixão de Orgonte por Tartufo, com a qual os comentaristas nos enchem os ouvidos, tem um nome" (*Tartufo*, texto apresentado por Pierre Brunett na encenação de R. Planchon, Paris, Hachette, 1967, "Propos de Roger Planchon sur sa mise en scène", p. 196.

[22] Cf. *Bulletin culturel* do British Council, maio de 1959, pp. 14-15, citando um artigo surgido em *L'Observer*.

UTILIZAÇÃO DOS CLÁSSICOS. "Os clássicos nos respondem [...] nós nos respondemos através deles [...] talvez desempenhem para nós o papel de uma mitologia"[23], diz R. Panchon, que retalhou *O Cid*. Atualmente não se pode mais dizer que um ator faça sua escala e adquire, representando clássicos, uma base mais sólida que outro, que um ator inglês, tendo praticado Shakespeare, seja mais seguro que um ator americano. Ele procura libertar-se do texto de forma fixa e, para progredir, só confia na improvisação.

A Improvisação

"É preciso que tudo tenha ar provisório, em andamento, mal-acabado, incoerente, improvisado no entusiasmo", propunha Claudel[24]. Em um espetáculo que ia ser feito sob as vistas dos espectadores, ele queria que os atores dessem uma mão aos maquinistas ou aderecistas ao entrar em cena. Assim, ele se aproximava de Copeau, Dullin, Meyerhold. Esse espírito de improvisação foi colocado em um lugar de honra por Littlewood, pelo Living Theatre, pelo Open Theatre, pelo Théâtre du Soleil. Exercícios de corrida ajudam a ensaiar uma cena difícil em uma peça escrita, a exploração de um tema ajuda a criar um espetáculo coletivo. Durante a primeira semana de ensaios do *Client du Matin*, dirigido por Joan Littlewood, nenhum ator tinha o texto, nem havia lido a peça e nem sabia que papel faria. Imaginaram a vida numa prisão, suas reações. Trabalharam o texto bem depois[25]. Em *Ó que Delícia de Guerra*, criação coletiva baseada na reflexão e improvisação em torno de documentos, a "cena da confraternização" era improvisada em cada representação.

A improvisação tornou-se a panacéia universal. Qualquer tipo de exercício é aceito nas inúmeras escolas de arte dramática surgidas há alguns anos. Do trabalho malfeito com o texto, caiu-se no trabalho malfeito sem texto. À noção do trabalho sem texto, do jogo não-verbal, associa-se a noção do trabalho com o corpo, quase de mímica. Improvisa-se com um, dois ou muitos. Toma-se consciência de um grupo em torno de si. Imagina-se que se é um animal, uma cor, um objeto. Isso é aproximar-se singularmente de jogos de educação artística. Uns expulsam como ineptos os aprendizes-atores pouco dotados para improvisar, outros temem que nem sempre os melhores improvisadores sejam os melhores atores[26]. Parece que subitamente se passou a atribuir virtudes excessivas a um meio que só vale pelo que dele faz quem conduz o jogo.

O Ator-Criador

É uma noção ambígua, proveniente da nostalgia de quem não pode criar um objeto artístico concreto, como o escultor, o pintor ou o compositor, mas não obstante se considera artista. Criar, no tempo de Frédérik Lemaître, era inventar e impor um tipo teatral superior ao que o autor havia concebido (Robert Macaine em *L'Auberge des Adrets*). Era ter uma concepção nova para interpretar uma personagem conhecida. Atualmente, trata-se mais de vingar-se do jugo suportado por muito tempo: a tirania do autor, a marca do encenador despótico. Almeja-se um terceiro patamar: o reino do ator-rei, que dispensa o autor e o encenador. Não se trata mais do comediante-dialoguista à Sacha Guitry, nem do número de solista à Raymond Devos, mas do grupo – autor e intérprete de obras coletivas.

De *Clowns* a *1789*, montadas por Ariane Mienuchkin, um novo estilo parece firmar-se, uma improvisação criadora, um jogo renovado do circo e dos mambembes de feira, um cômico de zombaria. O Théâtre du Soleil é uma companhia que corajosamente tomou seu destino em suas próprias mãos. No início, dava a impressão de ser um grupo de amadores, sem experiência técnica. Eles mesmos fizeram tudo: formação dos comediantes, direção, figurinos, administração, produção. Trabalham sobre temas, concebem o conteúdo e a forma do espetáculo, procuram um espaço cênico adequado para a proposta: circo para *Sonho de uma Noite de Verão*, a Cartoucherie de Vincennes para *1789* e *1793*[27]. Têm receio de fixar-se, de institucionalizar-se. O teatro de hoje quer ser disponível, renovável sempre. Compreendeu o perigo da esclerose. Foge da instalação "permanente", ele prefere o "desmontável".

---

[23] Cf. Emile Copfermann, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 163.

[24] Cf. *Le Soulier de satin*, citado por J. Robichez, em *Théâtre moderne II*, Paris, CNRS, 1967, p. 18 ("L'esthétique du désordre dans le théâtre de Claudel").

[25] Cf. Clive Goodwin e Tom Milne, "Working with Joan", *Encore*, julho-agosto de 1960, pp. 12-13.

[26] Ver as diversas comunicações sobre "O papel da improvisação no ensino da arte dramática". Encontro organizado pelo ITI em Bucareste, 7-12 de abril de 1964. Relatório datilografado.

[27] Ver "Théâtre du Soleil, théâtre différent", *Travail Théâtral*, inverno de 1971, nº 11, pp. 3-37.

O Espaço Cênico

Arquitetos e cenógrafos propuseram diversas melhorias nas fórmulas já concebidas por Craig, Appia e Artaud, tais como um espaço cênico único integrando atores e espectadores, dispositivos que permitam aos encenadores variarem as áreas de atuação. O teatro anular ou esférico de Jacques Polieri, as cenas simultâneas de Yaacov Agam com poltronas giratórias para os espectadores, os teatros transformáveis no próprio curso da ação, todos esses aperfeiçoamentos modificam o campo de visão do espectador e obrigam o ator a deslocar-se num espaço maior, a atuar às vezes simultaneamente com outros atores sem saber que parte do público presta atenção nele.

Em janeiro de 1963, Gunther Hess, professor de movimento na Escola Max Reinhardt, de Berlim, explicava que seus alunos eram treinados a fim de se exercitarem no teatro circular, pois estava certo de que os novos teatros seriam mais circulares do que retangulares[28].

Foram feitas pesquisas sobre novos materiais a serem utilizados ou sobre "arquiteturas imateriais" que ajudassem a sugerir um universo onírico. Atua-se com a tubulação, com a luz, com as projeções móveis. Espelhos enviam o espetáculo aos espectadores ou a sua própria imagem. Busca-se uma disposição particular para cada realização, arranjam-se lugares não teatrais ou demolem-se parcialmente teatros. Victor Garcia arruma como espaço cênico o hangar da feira gastronômica de Dijon, para montar *O Cemitério de Automóveis*, e esvazia um teatro de São Paulo para encenar *O Balcão*; Luca Ronconi apresenta *Orlando Furioso* em praças públicas de Milão e no pavilhão Baltard do mercado de Paris, e tirou as poltronas da platéia do Odéon, instalando aí um andaime de dois andares para o espetáculo *XX*.

Mas volta-se sobretudo para um "teatro pobre", eliminando sistematicamente maquinaria e dispositivos, um teatro da metamorfose imediata, em que agrupamentos de atores e espectadores se formam e se desfazem à medida que o centro de interesse se desloca, que o ator participa da organização inicial ou que o espectador intervém na fase final. O ator de Eugenio Barba prevê, desenha ele mesmo as plataformas em que atuará (*Kaspariana*). Em *Orlando Furioso*, os condutores das carroças cortam a multidão para se deslocar; em *1789*, os comediantes se arranjam como podem para abrir passagem na área central ocupada pelos espectadores.

Nos Estados Unidos, a fim de protestar contra a guerra do Vietnã, o Bread and Puppet representa na rua com grandes marionetes que ridicularizam Tio Sam. Trata-se aqui de uma forma de criação coletiva que retoma o *agit-prop*. Um teatro de guerrilha que se desenvolve a partir de *slogans*, de improvisações sobre temas da atualidade e requer militantes capazes de improvisar em torno de um fato vivo, de dramatizar uma situação dada – como o Teatro Campesino que exortava os operários da Califórnia à greve. A técnica é idêntica à dos espetáculos de rua da URSS.

Em Busca de um Teatro Espacialista

Pierre Garnier confia seus textos a gravadores. É certo que ainda se faz necessário uma voz humana para gravá-los, mas uma máquina poderia suprimi-la em breve. Os espectadores viriam a seu teatro espacialista "não para ver um espetáculo, mas para situar-se em um emaranhado de manifestações de signos e de índices universais". Na hora das conquistas espaciais, o teatro deve fugir à estreiteza de um palco para inscrever-se no espaço. A ciência e a matemática participarão dele mais que a literatura. Poder-se-á revelar os impulsos do cérebro sem passar pela linguagem: "Robôs ligados a cérebros inscreverão em gestos as diferentes emissões cervicais: então um teatro de robôs será possível". Isto na hipótese de que não somente os astronautas, mas todos nós superaremos o peso, deixaremos a terra e descobriremos o espaço. Convém, pois, a fim de nos prepararmos para a realização desse sonho poético, nos desembaraçarmos de algumas convenções que ainda nos restam: o edifício teatral, uma área de desempenho, os elementos significativos da representação, um começo, um fim[29].

Se confrontarmos todas essas tendências da técnica tradicional, analisada na primeira parte do presente estudo, veremos a subversão radical que ocorreu. Em vez de partir de um grande texto, que se pretende valorizar através das sensibilidades pessoais de atores que esperam do público que ele se emocione e os aplauda, mostra-se ao espectador a visão que se tem da História através de um texto ou de uma montagem, esperando infundir-lhe o desejo de mudar o mundo; ou então exibem-se neuroses, subentendendo-se que o espectador tenha as mesmas e que deva observar nelas a imagem acerba. Quanto mais o espetáculo proposto for difícil de ser seguido pela maioria (seriedade do assunto, aridez da forma ou repulsa provocada pela exibição da feiúra), maior o apego que se verifica quanto ao mito da participação. Nunca se disse tanto ao ator que sua atuação deve ser condicionada em função do espectador e dirigida a ele. Precisa-se do público, não apenas para alimentar a bilheteria, mas para que faça parte do espetáculo; entretanto, nunca ele foi tão agredido e maltratado. Sua consciência é posta em desconforto, num lugar de preferência não equipado para teatro, se necessário sem poltronas onde sentar. A grande empreitada de demolição e experimentação anárquica, à qual assistimos, gera o perigo de desviar o público de teatro para outras manifestações, e o ator corre o risco de ver realizar-se a afirmação feita em 1969: "O teatro não é forçosamente um trabalho que se faz até a aposentadoria"[30]. Se ele sente novamente a necessidade de agrupar-se em confrarias, como os Compagnons du Moyen Age, é porque ele se sente angustiado diante de um mundo hostil, em que o esforço no curso do tempo não é mais compensador. Arrabal encontrou esta palavra terrivelmente cáustica para designar seus espetáculos-pânicos: chama-os de "efêmeros". O ator, por mais ligado que esteja à sua paixão, deve resignar-se a passar, a ser ultrapassado cada vez mais depressa.

---

[28] Cf. Encontro organizado pelo ITI, em Bruxelas, "L'enseignement de L'art dramatique".

[29] Cf. Pierre Garnier, *Eléments d'un théâtre*, terceiro manifesto do espacialismo, St. Gallen, Suíça, Galerie Editions Press, 1966, pp. 3-10; e *Les Lettres*, nº 35, Paris, A. Silvaire, 1967, número dedicado ao teatro espacialista. Isto sem esquecer o Panteatro pensado por Edouard Autant-Lara, sua marionete eletrônica Elecma, um eletroautor comandando um universo cênico de materiais teleguiados por ultra-sons. (Cf. artigo de Akakia-Viala, fascículo de onze páginas extraído da *Revue d'Esthétique*, nº 1, 1960. "La dramaturgie électronique d'Edouard Autaut-Lara".)

O ator reflete a angústia existencial que sufoca o mundo. Obscuramente, busca uma poesia nova, aspira a um novo nascimento do homem. Mais do que nunca, está preocupado com sua ética.

---

[30] Palavras ouvidas durante o Festival Mundial de Teatro, Nancy, 1969, debate público com Nicole Zand.

13. Da Ética Pessoal à Ética de Grupo

Na formação tradicional, cada um se orienta à sua maneira. O critério de seleção do Conservatório (só os dois primeiros prêmios podiam ter acesso à Comédie-Française) e a organização da Casa de Molière (protagonistas, coadjuvantes, estagiários e figurantes) parecem ter autorizado privilégios que repercutiram evidentemente na atuação. Há comediantes que desenvolvem sozinhos uma disciplina, um comportamento rigorosos. "Sê duro contigo desde o começo", aconselha Dullin a uma jovem aluna. "Não há desculpas, não há perdão, não há absolvição para os falsos artistas. A gente é o que é: o que se faz com vontade, com firmeza"[1]. O importante para exercer bem esse ofício, diz Jouvet, está "na renúncia de si para o próprio desenvolvimento"[2]. Somente um número pequeno de comediantes se eleva à categoria de artistas, rejeita soluções fáceis e dedica-se cada dia a uma busca nunca satisfeita. Stanislavski, Copeau, Craig, tentaram provocar esse estado de espírito, mas só é possível desenvolvê-lo se ele já existir no aluno:

> Eu os peguei o mais jovens possível [diz Copeau falando de seus alunos], o menos deformados possível. Trabalhei para eles cinco anos. Dei-lhes tudo o que pude. Tentei cultivá-los. Mas, salvo dois ou três, fracassei e agora sei que não se pode cultivá-los, que não se pode educá-los[3].

---

[1] Charles Dullin, *Notes et Souvenirs d'un acteur*, p. 85.

[2] L. Jouvet, *Ecoute mon ami*, Paris, Flammarion, 1952, p. 1.

[3] J. Copeau, conferência 1919, citada em Maurice Kurtz, *Jacques Copeau,*

A consciência profissional começa pela pontualidade, pela exatidão. Na Alemanha, para um ensaio previsto para as 14 horas, todos os comediantes estão no palco às 13 horas e 55; às 14 horas o diretor entra. Em Paris, de 14 horas a 14 horas e 15 ou 30, o encenador espera freqüentemente os comediantes retardatários. Por ocasião de suas representações no teatro de Dullin, o russo Seroff ficava sentado num canto do cenário três quartos de hora antes de entrar em cena[4]. Jean Vilar teve de chamar a atenção de seus atores durante os espetáculos do TNP porque alguns chegavam pouco antes de levantar-se o pano[5]. Comediantes sujeitos a brancos passam o dia pondo-se em forma para a noite; os conscienciosos organizam sua vida pessoal pelo metrônomo do papel que interpretam. Há os inquietos que se aturdem o dia todo para esquecer que atuarão à noite, há os incorrigíveis fantasistas ou os atores que fazem muitos cachês durante um mesmo dia. Há aqueles de quem se diz que têm graça, confiantes apenas em sua preparação cuidadosa nos ensaios, ou em seus dons: Gérard Philipe parecia entrar em cena sem concentração prévia.

Nos países socialistas, os atores contratados por um ano em um teatro do Estado não se dispersam em atividades paralelas; ensaiam e representam no respectivo teatro de manhã à noite. Estão "à disposição". Em Hollywood, segundo Max Ophuls, o ator, peça de uma vasta organização industrial, só tinha direito de ir do estúdio para casa e de casa para o estúdio e para lugar nenhum mais. Nada viria romper o fio que o prendia à personagem que filmava. Ophuls compara Hollywood a "uma cidade de padeiros onde só se podia fazer pão"[6]. Em Paris, o próprio ator deve se organizar, conforme o que procura: dinheiro e glória, ou se a sua busca é artística.

É agradável pensar que o espírito "jovem companhia" faz renascer a exatidão, mas caberia verificar o fato mais de perto.

Estar em Dia com a Vida Teatral

Isto parece uma obrigação evidente. Mas, as pessoas do ofício, prisioneiras de uma agenda devoradora, têm pouca liberdade. Muitos teatros folgam no mesmo dia da semana e os comediantes fazem outro espetáculo em seu próprio dia de folga ou precisam

---

Biographie d'un théâtre, Paris, Nagel, 1950, p. 106 (tradução francesa, Claude-Cézan).

[4] Charles Dullin, cf. *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, p. 262.

[5] J. Vilar, "*Ruy Blas*, Notes pour les comédiens", *Théâtre populaire*, nº 6, p. 48, março-abril de 1954.

[6] Max Ophüls, *Cahiers du cinéma*, nº 54, Natal 1955, art. cit., p. 7.

descansar. A representação profissional organizada em matinê para cada criação só pode receber algumas centenas de pessoas. Desempregado, o ator nem sempre tem vontade de ir aplaudir os outros, a menos que espere arrumar uma ponta, uma substituição para uma turnê. Em Paris, há pouquíssimos comediantes que realmente se interessam pela criação, que conhecem de perto a vida teatral francesa e estrangeira. Em 1962, P. Brook dizia que os atores de sua companhia inglesa não sabiam responder às perguntas surgidas no curso dos debates, nunca haviam pensado nelas[7].

Entretanto, nota-se o desenvolvimento de uma certa curiosidade, de um interesse em encontrar manuscritos, traduzi-los, torná-los conhecidos, editá-los e representá-los, entre alguns atores e atrizes que não estão preocupados apenas com a possível interpretação de um papel. Comediantes que pertencem a conjuntos de trabalho coletivo se explicam melhor, são conscientes dos problemas que discutem ao longo do dia. Mas observou-se que os grupos ingleses do *underground* que se encontraram em 1969 no Festival Mundial do Teatro de Nancy não se conheciam uns aos outros.

A Escolha do Repertório

Alguns comediantes sabem julgar um original, farejar seu interesse, sua dificuldade, situá-lo em relação ao conjunto da produção artística, ver se ele se insere nos problemas de nosso tempo e decidem-se a participar de uma tentativa que acabará talvez em fracasso, mas levará um tijolinho a um edifício invisível. Há um perigo além do malogro financeiro: um comediante de boa vontade, que só participasse de tentativas difíceis, não veria sua coragem recompensada. Acabar-se-ia acreditando que é ele que dá azar ou que não tem talento. Ele deve, portanto, dosar seus esforços. Por outro lado, dizia Dullin, o ator que representasse obras-primas consagradas a vida toda, que se deixasse levar por elas, jamais seria considerado um grande ator, enquanto aquele que dá consistência a uma obra insignificante é tratado como criador[8]. Daí o número lamentável de comediantes que aceita ou encomenda obras da pior qualidade contanto que possam ostentar no desempenho destas o que crêem ser seu virtuosismo, representando incessantemente um tipo de personagem que fizeram bem. É por isso que sobrevive por bastante tempo uma dramaturgia caduca, que desapareceria mais depressa se certos cabotinos aceitassem encarar a realidade de frente, ver que as formas teatrais evoluem e que eles deveriam deixar no vestiário as receitas de seus avós. Louis Calvert lembra o momento crucial desta encruzilhada em que um ator bem-sucedido deve escolher entre copiar a si mesmo ou partir para direções novas, incertas quanto ao êxito[9].

---

[7] Peter Brook, "Recherches pour une faim", *Premières mondiales*, nº 24, fevereiro de 1962, p. 2, col. 1.

[8] Charles Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, p. 56.

Para as novas companhias, a questão não se apresenta. O repertório se permite todas as ousadias, na linha de uma ideologia determinada.

O Atrativo do Dinheiro

É difícil renunciar a um contrato sedutor que obrigue a fazer uma peça medíocre e preferir um magro cachê por uma peça que pareça interessante. É preciso viver e, de vez em quando, dispor-se a participar de uma empreita "digestiva". Seria imoral atirar pedras nos comediantes cujo pão de cada dia nunca está assegurado.

Vê-se como simpático o fato de que astros como Laurence Olivier, John Guielgud, Michael Redgrave, Ralph Richardson, Alec Guiness, tenham atuado por quase nada em Stratford ou no Old Vic, que Gérard Philipe haja atuado, por pequena remuneração, no TNP, conscientes como estavam de trabalhar em prol de um repertório válido. Dullin recusou cachês incríveis com que lhe acenavam de Hollywood. Ora, o problema do cinema tem dois gumes. Ao recusar-se a aparecer na tela, a vender-se por dinheiro sem proveito artístico, o ator arrisca-se a diminuir suas possibilidades de trabalho no teatro. Jouvet achava que o público queria que suas estrelas teatrais preferidas também fizessem carreira no cinema e não tivessem o ar de abandonados. A partir daí entra-se no ciclo das concessões. Não que o mundo do cinema seja desonroso. Há bons filmes e trabalho de equipe interessante. J. Cocteau dizia:

> Meus artistas, meus técnicos, são escolhidos por mim segundo seu valor moral muito mais do que segundo seu valor artístico [...] Este valor moral, além de formar uma ligação entre elementos que gravitam juntos, dá aos artistas uma qualidade de olhar, sem a qual um filme como *Orfeu* perderia todo significado profundo[10].

---

9. Louis Calvert, *Problems of the Actor*, New York, Henry Holt and Co., 1918, p. 168.

10. Jean Cocteau, *Entretiens autour du cinématographe avec André Fraigneau*, Paris, André Bonne, 1951, p. 143.

Um ator como L. Terzieff volta a perder no teatro, produzindo obras difíceis, o dinheiro que ganha como astro do cinema. Os atores do Living Theatre fazem cinema para encher o caixa.

Seria bom saber se os comediantes que entram numa *troupe* constituída como era o TNP de Vilar (empreendimento com ideologia definida) ingressam nela como num refúgio que os põe, enquanto dura o contrato, ao abrigo do desemprego, ou se encaram tal contrato numa companhia de renome como uma promoção honrosa de que tirarão proveito mais tarde, ou se querem efetivamente participar do projeto de teatro popular.

Relação Ator-Autor

O ator que só ama a si mesmo, que só se preocupa com seu sucesso pessoal, não hesita em modificar uma cena ou um desenvolvimento em proveito próprio. Ainda assim, honestamente pode também ser capaz de efetuar uma sugestão atilada. Antoine, ao saber que Le Bargy desejava pedir a François Curel modificações no papel (pouco simpático para seu gosto) de Charles Merande em *L'Amour brode*, censurou veementemente o ator por imiscuir-se no que não lhe dizia respeito:

> [...] Os comediantes nunca conhecem nada das peças que devem representar. Seu ofício é representá-las da melhor maneira, interpretar o melhor possível as personagens cuja concepção lhes escapa; na realidade são manequins, marionetes mais ou menos aperfeiçoadas segundo seu talento e que o autor veste e agita de acordo com sua fantasia. Certamente, após longos anos, às vezes adquirem uma espécie de experiência totalmente material, podem dizer a um autor porque uma personagem deve sair ou entrar à direita e não à esquerda, mas em caso algum podem e devem, sem sair de sua função específica, tentar modificar uma personagem ou um desenvolvimento [...][11].

Os tempos mudaram; no Open Theatre os atores elaboram e os autores remanejam.

Relação Ator-Encenador

O ator imbuído de sua própria pessoa caminha amiúde contra a corrente da evolução artística. Os atores de Stanislavski (no primeiro período do Teatro de Arte) ficaram furiosos quando o Sistema lhes foi imposto. O movimento do Cartel, fato só relevante na França de antes da Segunda Guerra Mundial, foi limitado, e

---

11. André Antoine, carta a Le Bargy, 24 de outubro de 1893, citada por Matéi Roussou, *Antoine*, Paris, L'Arche, 1954, pp. 377-378.

malvisto em seu tempo por numerosos comediantes. Os atores do teatro de *boulevard* zombaram "dessas 'igrejinhas', desses teatros carcomidos" em que o ator devia "abdicar de toda sua personalidade para agradar aos novos mestres e ser apenas um número no todo, como os cenários"[12].

Mais recentemente, um ator americano, William Redfield, desaconselha a confiar num encenador desconhecido[13].

Em compensação, comediantes de temperamento dócil e um pouco preguiçoso perdem toda a iniciativa, esperam do encenador diretrizes às quais se submeteram de antemão. Giorgio Strehler confiou a Maurice Sarrazin sua angústia diante da apatia dos comediantes modernos[14]. Roger Blin lamentou a obediência passiva dos comediantes alemães com quem trabalhou em Essen (*Os Biombos*, Bühnen der Stadt).

Há também a relação sadomasoquista de que fala Grotowski, como também a admiração entusiasta de discípulos por um líder brilhante. Victor Garcia procura fazer com que seus comediantes se apaixonem por ele, entrem em comunhão com seu coração e seu pensamento[15].

Na Comédie-Française é costume pagar mais ao ator que também é diretor. Terá esse costume despertado vocações sem o qual não se manifestariam? Sempre houve, no Français, um comediante que, como Le Bargy, servia de assistente (anônimo para o público) e ajudava seus colegas a assimilar um papel e fixar uma marcação. A posição de ator-diretor a representar ele próprio no espetáculo com seus pares é de molde a modificar sutilmente as relações de autoridade entre as personagens. Nas companhias particulares, quando o encenador dono da companhia faz parte da distribuição de papéis, mesmo que não queira, fica numa posição de constante supervisão em face dos outros intérpretes e estes crêem sentir sempre o seu olhar cravado neles.

---

[12] Jean Hort, *Les Théâtres du Cartel*, Genebra, Skira, 1944, p. 126. Em 1927, numa palestra intitulada "O Ator Dito de Vanguarda e o Ator de *Bulevard*", Charles Boyer dizia: "Sei, por tê-lo visto, que a partir do momento em que a personalidade de um ator ultrapassa o nível do conjunto da *troupe* (o encenador de vanguarda), longe de ajudá-lo a revelar-se mais, o reconduz à modéstia, confiando-lhe durante alguns meses papéis bem obscuros com os quais não correrá o risco de chamar atenção". *Idem*, p. 128.

[13] William Redfield, *Letters from an Actor*, Londres, Cassell, 1966, p. 58.

[14] Maurice Sarrazin, *Comédien dans une troupe*, Grenier de Toulouse, 1970, p. 180.

[15] Cf. *Le Théâtre*, I, 1968, Cadernos dirigidos por Arrabal, Paris, Christian Bourgois, 1968, "Déshumaniser" de Victor Garcia, conversas recolhidas, p. 78.

Relação Ator-Personagem

Pode-se estabelecer a atitude do ator em seu ofício e em sua vida de acordo com o fato de ele:

- privilegiar a personagem
- elevar-se até a personagem
- identificar-se com a personagem
- anular-se diante da personagem
- esconder-se atrás da personagem
- mostrar a personagem
- destruir a noção de personagem.

Dessa forma, ele não escolheu apenas uma técnica de atuação, mas se filiou a um comportamento que lhe convém. Conforme o tipo de maquiagem que adotar (sofisticação, aceitação de enfeiar-se, gosto pela transformação, rosto limpo, uso de máscara), ele trai seu narcisismo ou seu desprendimento. Conforme aceite ou não ser dublado nas cenas perigosas, revela a têmpera de seu caráter e a parte de sua vida que pretende doar a seu ofício. A tradução da personagem evolui também com a mutação da sociedade. Havia na *empathy* (empatia, *einfühlung*) um abandono poético em ser o outro, compreendê-lo, ser indulgente com o outro, feliz por entrar na compreensão do outro. Simpatizar, sentir junto, dizia Dullin. Experimentar o amor até o mimetismo, dizia Barrault; sentir-se um outro ser humano ou tornar-se vento, árvore, pedra. O ator da era científica (cf. Brecht) tem certeza da superioridade da ciência sobre o instinto. Recusa o contato quente, critica, zomba, afasta qualquer tipo de comunicação que não seja o das idéias e não penetra em outro sistema de idéias que não seja o do seu tempo: "A evolução constante da humanidade torna estranho para nós o comportamento de nossos antepassados"[16].

Em certos espetáculos o ator se funde em uma personagem coletiva. Em outros, destrói a noção de personagem e põe em primeiro plano sua própria pessoa.

Hierarquia entre Atores

Havia uma hierarquia entre os atores de melodrama, para falar somente deles. Charles Dullin lembra com que deferência os principiantes se apagavam para deixar passar os primeiros atores na rue de la Gaité, e lhes deixavam os melhores lugares no ônibus principiantes se apagavam para deixar passar os primeiros atores na rue de la Gaité, e lhes deixavam os melhores lugares no ônibus que os transportava a Saint-Denis, enquanto "nós, os pequenos, ficávamos empilhados sob o toldo que recobria o ônibus"[17]. Formado nessa escola, Dullin ficou espantado com o lado dândi de Antonin Artaud, recusando-se a viajar, como os outros, na carreta que transportava os cenários e figurinos do ateliê[18]. Os societários da Comédie-Française esperavam de parte dos coadjuvantes e alunos um profundo respeito. Comercialmente falando, a hierarquia entre os atores se traduz por uma "corrida ao cartaz". A prática dos créditos, dos diferentes tamanhos das letras, da ordem dos nomes (vedete americana etc.), das menções como "participação especial de...", escondem mais um desejo de dinheiro do que um desejo de glória, sendo o cachê proporcional à grandeza do nome no cartaz[19].

---

[16] B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, p. 153.

Nas jovens companhias, os componentes se comprazem em voltar ao anonimato (*A Comunidade Teatral*).

O Ator e seus Parceiros

> *Sem brigar por sucessos que não são os vossos,*
> *Que vossa atuação sempre sirva a atuação dos outros,*
> *Pelos meios que a arte ao talento vem oferecer,*
> *Para o efeito geral vós deveis concorrer.*
>
> SAMSON, *L'Art Théâtral*, 1863[20]

Até a Duse, que acreditávamos tão íntegra, teria, a crer-se em Visconti, reduzido a peça *Mirandolina* (*La Locandeira*) a um monólogo, efetuando numerosos cortes e suprimindo papéis para ficar em cena do começo ao fim[21].

---

17. Charles Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, pp. 257 e 42.

18. *Idem*, p. 299. Diletante, não integrado, Artaud esqueceu-se de vir representar em um espetáculo de Pitoëff um domingo de manhã (a peça era *Liliom*): "Era domingo? Havia matinê?", espantou-se ele. Cf. André Frank, *Georges Pitoëff*, Paris, L'Arche, 1958, p. 72.

19. "Diz-se que foi Cosme d'Oviedo, autor espanhol contemporâneo de Cervantes, quem inventou o cartaz de teatro. Ele só foi utilizado na França a partir do século XVIII. Inicialmente, os cartazes não indicavam nem nome do autor, nem o dos atores." Cf. Alfred Bouchard, *La Langue Théâtrale, vocabulaire des termes et choses du théâtre*, Arnaud e Labat Librairies Editeurs, 1878, p. 9.

20. Joseph Isidore Samson, da Comédie-Française, *L'Art théâtral*, Primeira Parte, Canto 11, p. 64 (Paris, Dentu, 1863).

21. Lucchino Visconti, conferência no Centro Francês do ITI, no Teatro das Nações, 15 de junho de 1956.

Fazer teatro deveria, mais do que qualquer outra atividade, tornar solidários os participantes. Não se atua sozinho, mas com outrem. Ouvimos, estamos atentos, ajudamos o outro a atuar conosco, estendemos a mão para evitar um passo em falso, sopramos um texto que ele esqueceu, facilitamos um momento difícil. Nos bastidores ou atrás do cenário, evitamos fazer barulho no assoalho enquanto os outros atuam, procura-se estabelecer o maior silêncio possível. Georges Le Roy, notando a encenação de *Athalie*, previa:

> Coloquem bancos atrás do cenário para que todos os participantes tenham onde se sentar e acompanhar em silêncio o desenrolar da tragédia. Assim como na celebração de um ofício, conversas particulares e idas e vindas não são toleráveis[22].

Taírov teria fulminado seus intérpretes do Teatro Kamerni se ousassem cochichar durante a atuação e Alice Koonen, em turnê em Paris, teve muita dificuldade para concentrar-se, tal a ignorância da arte de calar-se por parte dos maquinistas do Teatro Pigalle.

São famosas as tradicionais brincadeiras que os atores fazem entre si em cena para que o parceiro não consiga ficar sério. Esse estado de espírito grassa em certa espécie de repertório, mas não seria aceito em outro. Falou-se muito, outrora, dos primeiros atores que forçavam as marcações, recuando sempre para continuar a representar de frente (posição considerada como privilegiada), constrangendo o outro a atuar de perfil; que destruíam os "efeitos" dos colegas, atores secundários, reduzindo-os à condição de "escada". "Você tem um belo papel, você me olha o tempo todo", dizia Silvain a uma principiante. Pecado venial se comparado ao gesto bem mais cruel de bailarinas que punham alfinetes nas sapatilhas de suas rivais ou ao crime dos antigos atores japoneses que não hesitavam em envenenar rivais.

Relação Ator-Pessoal de Palco

Atores achavam incompatível com sua dignidade ajudar um maquinista ou irem eles mesmos procurar um acessório de que necessitassem. Nos teatros subvencionais onde o pessoal é importante, nos teatros americanos onde as leis sindicais proíbem que uma categoria faça o trabalho reservado a outra, o ator vive entre os seus e não se mistura. Mas os estudantes reunidos por Federi-

---

22. G. Le Roy, encenação de *Athalie*, p. 34.

co Garcia Lorca em sua companhia La Barraca, fundada em 1932, formavam uma confraria em que todos eram iguais:

> Se um for ator [diz Lorca] outro se encarregará de montar os cenários, um outro se tornará grande iluminador e aquele que parecer não servir para nada, no entanto, servirá maravilhosamente para o ofício de motorista de caminhão[23].

Jouvet, Barrault, G. Philipe, artesãos de ofício, também teriam varrido o assoalho do teatro que foi toda sua vida.

No Théâtre du Soleil não há nem faxineiros nem eletricistas, porém atores que, em rodízio, realizam todas as tarefas necessárias com o mesmo amor.

Relação Ator-Empregador

Trabalhador intermitente, desempregado em potencial tão logo a peça em que atua parar, o comediante está continuamente em posição de pedinte. Constrangido a se mostrar, a se valorizar se quiser ser notado ou não ser esquecido, leva sempre um eterno miosótis na lapela: *forget me not*. Mesmo assim ele recebe freqüentemente um sinistro: "deixe seu endereço, nós lhe escreveremos". Ser humilde, discreto, apagado, é a melhor maneira de encalhar. É preciso vender sua própria mercadoria, convencer os empregadores de seu talento. Nesse mister passa-se mais tempo a catar cachês, a informar-se dos projetos em preparo, a tentar conseguir um contrato, do que a trabalhar efetivamente. A situação se inverte quando o ator se torna um astro que rende dinheiro aos produtores, que se apoderarão dele com exclusividade. Um empresário lhe proporá seus bons serviços e o alivia de toda a carga de transação material.

Ser funcionário de uma companhia permanente simplifica esses problemas. Pode ser benéfico para o ator exercer sua arte, pode ser uma solução fácil em que ele se sinta bem, em que a inquietação fique adormecida. E o que é um artista sem inquietação, sem preocupação com o progresso?

Relação Ator-Espectador

Mesmo inconsciente, essa relação é a base permanente do jogo de desempenho. O ator, também neste caso, tem dupla dependência. É preciso distinguir sua relação pessoal com o espectador e aquela que o encenador lhe ditou devido à sua concepção geral. Uma vez posto em cena, sabendo que é um foco visual, ele será, como na vida, egoísta ou generoso, simples ou vaidoso, criará um efeito ao menor apelo, buscará aprovação, aferirá sua cotação pelo número de autógrafos que assinar à saída. Ou então se integrará com disciplina num grupo, procurando somente contribuir para o êxito geral da empreitada. Atitude ditada pelo encenador: de acordo com a técnica a que se submeta, de emoção ou distanciamento, o ator ou se abandona diante de um espectador-testemunha a uma exibição, a um desrecalque que deseja compartilhar, ou então guarda distância, desobriga-se da troca emocional. No teatro de participação, procura obter um contato, uma comunicação com o outro.

Quando Robert Manuel diz a seus alunos: "Imaginem que estão representando surdos, estrangeiros e imbecis"[24], quer dizer que é preciso articular bem e realizar bem o fraseio das falas. Apesar de tudo, a formulação é descortês. Trata-se de agradar o público, dizia Jouvet. Outros pensam que é preciso domá-lo, eletrizá-lo. Alguns pensam em instruí-lo. Outros o ignoram, perdidos em seu próprio devaneio. "Uma atriz que não liga a mínima ao espectador, faria melhor se se evaporasse por si mesma", dizia Silvie a um jornalista[25].

No Ocidente, a relação atores-espectadores é traduzida pelo aplauso. Se o comediante for exigente consigo mesmo, perfeccionista, desprezará o sucesso fácil. A cantora Jenny Lind[26] e Stanislavski buscavam em sua atuação diária apenas uma satisfação artística. Gabrielle Dorziat ficava furiosa quando era aplaudida em cena aberta[27]. Gérard Philipe elude o efeito de uma tirada e retoma a seqüência para impedir o público de aplaudir durante a cena[28]. Nos espetáculos de Grotowski ou Barba os atores não voltam para agradecer.

---

[23] Citado por Maria Laffranque em seu estudo "Federico Garcia Lorca, Expérience et conception de la condition de dramaturge", *Le Théâtre moderne*, I, *Hommes et Tendances*, Paris, CNRS, 1958, p. 290, nota 74.

[24] Robert Manuel, entrevista para Bettina Knapp, *First Stage, A Quartely of New Drama*, vol. III, nº 1, p. 4, 1963-1964.

[25] Sylvie, entrevista para a televisão francesa (*Vocations*, emissão de 19 de janeiro de 1969, Service de la Recherche) por Pierre Dumayet. Sylvie só falava assim em função dos elementos que intervêm conscientemente no jogo.

[26] Cf. E. G. Craig, *Le Théâtre en marche*, p. 52.

[27] Cf. Daniel Gélin, lembrando uma turnê de *Parents terribles*: "Eles se lembravam de que estavam no teatro", diz Gabrielle Dorziat, descontente por ser aplaudida em sua saída de cena. (*Avant-scène*, nº 440, janeiro de 1970, entrevista a Paul-Louis Mignon, "Le Théâtre de A à Z", p. 8.)

[28] Cf. F. Sadoul, *op. cit.*, p. 43. Trata-se no caso do Cid.

Além dessas considerações que se referem à prática cotidiana, há, para o comediante, problemas mais profundos: a relação teatro e religião (*a fé*), a relação teatro e sociedade (*engajamento político*).

A FÉ

> *[...] A declamação é uma interiorização extrema, mas não se pode atingir a extrema essência de seu eu se não se é inteiramente puro, religioso e desprendido. Daí por que os verdadeiros artistas só estiveram em claustros e que o Teatro só foi grande enquanto foi apenas uma manifestação do religioso e do sagrado, assistida com piedade e devoção – atuando como meio de Elevação, porque este mundo é horrivelmente pesado.*
>
> A. ARTAUD[29]

Na Grécia, a origem do teatro foi religiosa. Na Idade Média, o teatro nasceu da religião católica. No início feito por padres depois por leigos, ele retomava diversos aspectos do dogma, retratando, para os fiéis, os episódios da vida de Cristo. Na Índia, atores e espectadores partilhavam de um saber comum: os episódios do Mahabarata e do Ramaiana e a mesma crença em seus deuses. Os judeus levaram mais tempo para criar seu teatro. A recusa da imagem ("Estátua e máscara tu não farás", diz Moisés) foi perpetuada por muito tempo pelas autoridades religiosas. A poesia permanecia ou filosófica ou lírica, nunca narrativa e dramática[30].
da Bíblia, o de Ester, por ocasião da festa anual de Purim.

Teatro Ídiche

Os judeus emigrados nos Estados Unidos sentiram necessidade de conservar seus costumes. Esboçaram, em língua ídiche, um teatro de amadores tal como o que se desenvolvera na Polônia. Os atores trabalharam com discípulos de Stanislavski (Boleslavski, Uspenskaia) e depois representaram um repertório internacional, suavizando os gestos e entonações típicos.

---

29. A. Artaud, carta a Jean-Louis Barrault, outubro de 1943, em "Lettre de Rodez", pp. 123-124 em *Les Lettres d'A. Artaud a J.-L. Barrault*, publicadas por Bordas, 1952, Documents de la Revue Théâtrale.

30. Cf. David S. Lifson, *The Yiddish Theatre in American*, New York, Thomas Yoseloff, 1965, p. 20.

A ética stanislavskiana, a *proletcult* e as concepções de trabalho coletivo dos sovietes influíram à distância. O Teatro de Arte Ídiche, fundado nos Estados Unidos por Iacov Ben Ami (de origem russa) e Morris Schvartz, foi uma companhia que ignorava estrelas. Nenhum papel era distribuído definitivamente: vários atores desempenhavam alternadamente o mesmo papel. Um ator que tivesse feito o papel principal em uma peça, na peça seguinte teria uma ponta ou faria figuração. No cartaz, todos os nomes eram do mesmo tamanho e dispostos em ordem alfabética. Na Folksbine, associação ídiche americana (1915-1960 aproximadamente), os comediantes votavam para decidir se levavam ou não a peça cuja leitura haviam feito (reconhece-se aí uma idéia de Vakhtangov). O desenvolvimento do *star system* nos Estados Unidos falseou por algum tempo os espíritos e influenciou alguns atores de teatro ídiche que começaram a crer que o público preferia ver em cena, não trabalhadores, porém "gente da alta". Assim Jacob P. Adler recusou-se a fazer um trabalhador em *Um Inimigo do Povo*. Em 1930 nasceu o Teatro Artef, de tendência social, incitando os operários a lutar contra o capitalismo[31].

Teatro Hebraico

O teatro em língua hebraica (grupo Habima) apareceu no começo do século XX. Deve seu nascimento ao sionismo e à Revolução Russa. No século XX se desenvolveu toda uma literatura em hebraico e Nachum Zemakh achou que seria preciso utilizar no teatro essa língua que outrora havia sido a dos reis e dos nobres, dos sábios e dos cultos. Em seu grupo de amadores na Lituânia, em 1907, em Bialstock, em Varsóvia, em Moscou (1917), ele procurou uma forma teatral que permitisse louvar a Deus, evocar o Messias, exprimir os valores espirituais do povo judeu. Os jovens judeus russos que vieram a ele ou eram revolucionários que ignoravam tudo do nacionalismo judeu ou sionistas que ignoravam tudo da arte do ator. Nenhum deles conhecia o hebraico, e a jovem polonesa Hanna Rovina, que veio ensinar-lhes este idioma, não pensava de modo algum em tornar-se atriz. (Ela irá triunfar em *O Dibuk*.) Durante os anos de exílio, os membros do grupo cantavam: "Preparai-vos para atuar em Jerusalém". Impelidos para a purificação e a santidade, mergulhados nos temas bíblicos, eis que esses jovens educados segundo o Talmud encontram Stanislavski em pessoa. O ascetismo hassídico face a face com a pureza do apóstolo da arte pela arte; Stanislavski e

---

31. Lifson, *op. cit.*, pp. 406, 235, 145.

Vakhtangov forjaram o estilo artístico do Habima utilizando suas fontes hereditárias, encorajando sua vocação espiritual. Em toda a parte por onde o Habima passou, em todos os países da Europa e da América que o seu elenco visitou de 1924 a 1931, os críticos enfatizaram que essa *troupe* não era apenas uma companhia teatral, mas que, em última análise, sua concepção do mundo, seu modo de vida, sua herança cultural, influenciavam o seu jogo interpretativo[32] e lhe infundiam algo de único, dando a compreender aos espectadores do século XX o que poderia ter sido um teatro religioso dirigido aos fiéis na Antiguidade e na Idade Média, isto apesar da barreira lingüística.

Falando do Teatro Habima, de que fazia parte, Iehoshua Bartonov se exprimiu assim:

> Às vezes, lendo os versículos da Bíblia, é difícil para nós compreender separadamente o sentido de cada palavra; às vezes, a própria frase não é clara, mas nós somos dominados por um fogo que se irradia à nossa volta, e então tudo se torna claro e simples. Não há mais nada de obscuro nem de incompreensível, como na palavra sagrada: "As palavras ficavam felizes por si mesmas quando pronunciadas do alto do Sinai". [...] Se nossos sábios antigos disseram por vezes que o teatro não era sério é que falavam da arte pela arte que degradou o teatro ao nível de um cabaré. Mas o teatro ideal é aquele de quem os sábios disseram: "Dele sairá a luz da sabedoria que ensinará os outros povos"[33].

A vida, a organização do grupo Habima, parecia um pouco um *kibutz*. Igualdade de cachês, ausência de esnobismo, trabalho apaixonado, um objetivo: a Palestina – em cujo solo a companhia se instalou em 1931. Pouco a pouco, o Habima passou a representar não somente peças rituais referentes ao espírito judeu, mas também o repertório mundial.

Espírito Religioso

Em sociedades atéias, o teatro pode servir de substituto ao espírito que tende ao religioso, ao espiritual. Para Delsarte, a arte não é um fim, é um meio, ela constitui as asas para a ascensão da alma. Não há por que contemplar essas asas por si mesmas, "a arte é o impulso da alma em queda para sua pureza inicial ou seu esplendor final"[34]. Stanislavski dá por objetivo, ao ator, a criação de obras de arte que enobreçam a alma. Para isso, deve fazer sua toalete física e moral todo dia. Baty dirige uma prece aos artistas do passado:

> A fim de que a vosso exemplo e sustentados por vossa ajuda saibamos nos submeter à nossa tarefa, em vez de sujeitá-la a nossas vaidades; a fim de que amemos a arte mais pelo que ela manifesta da glória de Deus, não pelo que nos dá de glória; a fim de que, aliviados de nosso orgulho, sacrificando nossas ambições egoístas à obra comum, nos alcemos até sermos somente os mais humildes artesãos da maior beleza[35].

ENGAJAMENTO POLÍTICO

O comportamento dos comediantes evoluiu consideravelmente desde o tempo em que eram reduzidos à condição de párias. Despidos de seus direitos cívicos e até excomungados, no mínimo taxados de espírito boêmio e libertino, não descansaram até que se tornassem respeitados aos olhos de seus concidadãos. Tendo acesso na França à Legião de Honra[36], enviados a países estrangeiros como "embaixadores artísticos", haviam conquistado na primeira metade do século XX um *status* brilhante e, progressivamente, se haviam até aburguesado a ponto de serem contestados pelo movimento *hippie* em 1968.

Nem sempre houve entre os comediantes simples desejo de honorabilidade, mas houve também desejo profundo de mudar o mundo. Construindo no palco um mundo fictício melhor, quiseram tornar efetivo esse sonho, agir verdadeiramente em carne e osso, na realidade. Entretanto hesita-se em aceitá-los como homens de ação, Charles Chaplin "quase rompeu com Ramsay MacDonald, então primeiro-ministro trabalhista, quando este se recusou a levar a sério o plano que ele havia elaborado para acabar com o desemprego [na Inglaterra], suprimir os pardieiros e resolver a crise financeira da época"[37]. Gérard Philipe gravou textos de Karl Marx, interpretou *Nucléa*, peça de Henri Pichette contra a bomba atômica, colheu assinaturas para o Apelo de Estocolmo, fez um filme sobre as reivindicações operárias, participou de manifestações, apoiou o esforço do TNP[38]. Enquanto Laurence Olivier, perguntado por Kenneth Tynan: "O senhor aceitaria um papel de primeiro plano numa peça contra os negros?", declarou: "Somente se no dito papel eu pudesse mostrar algo de verdadeiro sobre eles. Não gostaria de apresentar um aspecto político mais direto do que o de Tchekhov, o grande profeta da Revolução"[39].

---

[32] Cf. Bernard Diebold, *Habima Hebraisches Theater*, pp. 5-15: "Sua vida é sagrada, eles vivem o teatro, o teatro é seu mundo. Daí seu poder de sugestão. Eles reconhecem o sentido de sua vida nas fábulas que representam. Sua arte celebra seu Deus".

[33] Texto de minha antologia, *L'Art du théâtre*, Paris, Seghers, 1963, pp. 138-139.

[34] Cf. Ted Shawn, *Every Little Movement, a Book About François Delsarte*, p. 23.

[35] Gaston Baty, *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1949, p. 73.

[36] Molière não pôde ser enterrado religiosamente. Talma só pôde se casar no civil; Léon Bloy, Octave Mirbeau insultaram a profissão de comediante. Em 1882, Edmond Got obteve a Legião de Honra.

[37] Cf. Raymond de Becker, *De Tom Mix à James Dean*, Paris, Fayard, 1959, p. 96.

"Ainda há atores que se vangloriam de não saber nada de política e para quem o teatro é uma torre de marfim", observou Brook, saudando uma geração nova de comediantes mais informados sobre os problemas sociais, uma "nova raça"[40]. O teatro de hoje não é mais um refúgio para aqueles que existem apenas com pensamentos e sentimentos emprestados. É um lugar que favorece a tomada de consciência, que agita os problemas do momento, que une grupos a serviço de uma idéia. Aquele que quiser transmitir suas convicções sociais e políticas através do teatro milita em cena, nos bastidores e na vida. Delegado sindical, reivindicador, consegue a revisão das cláusulas dos contratos de atores e das convenções coletivas. Trabalha por uma organização da produção artística a exemplo da produção industrial: descanso semanal, jornada de oito horas, ensaios pagos, garantia de, no mínimo, trinta representações de uma peça, montante mínimo de cachê. Grupos novos preferem correr o risco da fórmula de cooperativa, dividindo despesas e receitas.

Os esforços de "teatro popular" puderam ser levados a cabo, em parte, graças aos comediantes que tomaram a peito essa tarefa. Com os grandes meios do TNP, a falta de meios do grupo de Jean Dasté há 25 anos em Saint-Etienne, os meios reduzidos de Nowa Huta na Polônia (1955) e em toda a parte do mundo onde era preciso lutar contra a esclerose dos subvencionados, esclarecer, reunir o não-político, conversar com ele para formá-lo, nasceram falanstérios. Os espetáculos eram brilhantes ou somente honestos, o importante era a atmosfera de camaradagem, o entusiasmo para com o objetivo a atingir. A noção de "companhia teatral" retomou seu sentido.

Não será de espantar que muitos atores do Berliner Ensemble tenham sido prisioneiros dos campos de concentração nazistas, como Ernest Busch e Erwin Geschonneck. "O que faz a técnica de um ator", lembra Morris Carnovsky[41], "não é unicamente uma noção superficial do ofício, porém a vida inteira desse ator, a história de vida e a origem de sua sensibilidade." É posição inversa à de Jouvet: "A vida me parece verdadeira somente com [...] a vida que se cria no teatro [...] O ator se descarrega numa vida fabulosa, mitológica e anacrônica em que ele não é levado em conta"; e Jouvet cita Rilke: "No teatro, sonha-se; deve-se despertar em outro lugar"[42].

Pergunta-se se, na França, o comediante ligado à ética brechtiana pode ou não trabalhar regularmente em produções concordantes com essa ética.

Em um contexto revolucionário, o engajamento do comediante coloca um problema crucial. Após a Segunda Guerra Mundial, impôs-se o repertório soviético aos teatros dos países satélites da URSS, conforme "a linha". Gyula Kolozsvary descreve a pouca atração dos húngaros por essa estrutura dramatúrgica, "a linguagem, a inverossimilhança dos caracteres esquematizados pela destilação de postulados ideológicos, a incapacidade desses dramas atravessarem a ribalta, enfim, a profunda aversão do público com respeito a personagens como a tratorista ou a doutora soviética, o capitão do Exército Vermelho ou o secretário do Partido"[43]. Os atores tentavam reescrever cenas para melhorá-las do ponto de vista teatral, mas logo formaram grupos a trabalhar pela liberdade de expressão. A União do Teatro e do Cinema, o Clube de Atores, tornaram-se redutos revolucionários. Traduziam-se obras, passavam-se filmes ocidentais; os programas de teatro se esforçavam por denunciar a ditadura stalinista. Em outubro de 1956, os atores declamavam poemas revolucionários diante dos manifestantes, combatiam com eles, transformavam-se em enfermeiros no Clube dos Atores convertido em QG. Durante a repressão que se seguiu, no curso da greve das fábricas, os atores se recusaram a representar, não querendo "desviar a atenção do povo engajado na luta revolucionária, recusando-se a dar a impressão, ao atuar em cena, de que não estava acontecendo na-

---

[38] Cf. Claude Roy e Anne Philipe, *Gérard Philipe, passim*.

[39] Cf. *TDR*, nº 34, entrevista citada.

[40] P. Brook, *The Empty Space*, Londres, 1968, Mac Gibbon and Kee, p. 76; e transmissão radiofônica "A la Recherche de Notre Temps", 28 de março de 1967, ORTF.

[41] Cf. Toby Cole, *Actors Talk About Acting*, quatorze entrevistas, New York, Lewis Funke and John E. Booth, 1961, p. 227.

[42] L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*, pp. 249, 159 e 28. G. Baty expressa uma idéia análoga: "A nobreza do teatro é fazer o espectador esquecer a vida real, permitir que ele escape de tudo que o rodeia, de não ser mais seu contemporâneo" (*Rideau baissé*, p. 212).

[43] Gyula Kolozsvary, "L'Acteur hongrois héros de la Révolution d'Octobre", *Etre ou ne pas être*, Biblioteca Nacional, 8º M, Pièce 7749 (Paris, Imprimerie de Monce).

da"[44]. Os atores fizeram greve. Foi, diz Gyula Kolozsvary, a primeira greve de atores do mundo[45], e essa greve na Budapeste estrangulada pelo bloqueio tornou-se o símbolo da unidade nacional, "para despertar a consciência adormecida dos povos civilizados".

Nos Estados Unidos desenvolvera-se um teatro político por volta de 1930-1935; período de penetração marxista em que, paralelamente à literatura, grupos de teatro profissionais e amadores se lançaram em uma atuação militante. Atores tentavam converter politicamente seus colegas ("o teatro é uma arma", dizia-se no Theatre Union) e queriam um repertório orientado. O Worker's Laboratory Theatre, o Living Newspaper (jornal vivo em que se dramatizava um problema da atualidade através de mímica, dança, cabaré, cinema), viveram até a freada que se deu nas atividades julgadas comunistas. Curiosamente, no caso a técnica de atuação foi amiúde tomada de empréstimo a Stanislavski. No Group Theatre, que se distinguiu por sua inspiração sobretudo social e manteve um repertório eclético, Strasberg ensinava o Sistema e formou Clifford Odets, que, por sua vez, ensinou no Theatre Union. (Odets é conhecido principalmente como autor de *Waiting for Lefty*, uma peça sobre a greve de motoristas de táxi, mas ele conhecia o jogo do ator e improvisava admiravelmente.) Nessa época, Piscator ensinava nos Estados Unidos e Joseph Losey trabalhava na linha brechtiana. Espetáculos protestavam contra o fascismo, contra a guerra civil espanhola.

Viu-se desenvolver nos Estados Unidos um movimento de protesto contra a guerra do Vietnã a meio caminho entre o comício político e o teatro de *agit-prop*. Aqui se trata mais de jovens que querem agir politicamente, que se expressam hoje pelo teatro e amanhã farão pedagogia ou informática, do que de comediantes engajados. Eles se deslocam em turnês migratórias; reencontraram o sentido da coletividade, da tribo. A vocação individual tende a desaparecer. Um elenco como o dos negros americanos que apresentou *Slaveship* de Leroi Jones não tem nada de uma *troupe* teatral profissional. Entretanto, sua eficácia prodigiosa ultrapassa tudo o que comediantes profissionais poderiam fazer. Eles exprimem sua vida, sua etnia, sua condição de escravos, seus sofrimentos. Nós os vemos viver a gesta africana. Tornar-se-ão atores no sentido em que o entendemos? Levarão sua luta a outros terrenos além do palco?

---

[44] *Idem*.

[45] Não é exato. Houve uma greve de atores nos Estados Unidos em 1917.

Tal é o dilema que nos é proposto. Aquele que fazia teatro para viver, e pretendia nos divertir, que dedicava sua vida ao aperfeiçoamento de sua arte, viveu demais? De agora em diante é preciso entender por ator aquele que não tem precisamente nada de ator profissional, mas que é um "agente" e age na própria vida da sociedade? O termo ator está para ser redefinido.

14. O Ator de Amanhã

Há uma perspectiva de futuro para os que até agora, clássicos ou modernos, exerceram esse ofício, subindo aos palcos toda noite? Há alguma perspectiva para os que tentam isso? As condições econômicas são cada vez menos favoráveis. A invasão da profissão pelos amadores, pelos militantes, por todos os que se consideram atores virtuais, torna hipotéticas as possibilidades de engajamento dos que esperavam fazer desta profissão um meio de vida.

Na França, há alguns anos, estimava-se em seis mil o número de comediantes. Hoje estima-se que haja vinte mil, dos quais trabalham somente mil. Tendo-se que nem sempre há carteira profissional, não se sabe se esses números referem-se a profissionais ou amadores. Além disso, segundo quais critérios distingui-los, hoje? Se têm ou não uma segunda profissão? É preciso viver bem. De acordo com o tempo de sua aprendizagem? Todas as escolas são consideradas caducas e, sob a capa da improvisação, da expressão espontânea, autorizam-se todas as experiências. Segundo o valor intrínseco? Na atual confusão de valores, o público não faz mais diferença entre o ator medalhão e o estreante simpático e, como no movimento russo da *proletcult*, aplaude-se qualquer coisa, menos a qualidade artística. É notável ver que uma *troupe* iniciante, ao montar seu primeiro espetáculo, já se ocupa em colocá-lo em diferentes cidades e consegue um circuito de turnês antes mesmo que o espetáculo esteja inteiramente montado[1].

Mas a organização teatral de amanhã é imprevisível. A multiplicação das redes hertzianas, os circuitos de televisão, os videocassetes difundindo em escala nacional uma única manifestação regional, reduzirão em muito as séries de representações que conhecemos. Opondo-se a esse crescimento dos *mass media*, perfila-se uma volta à comunhão por pequenos grupos, a celebração de um rito em que celebrantes e fiéis respirem juntos, mobilizem suas forças fisiológicas e psíquicas, querem sair de si mesmos, comunicar-se numa troca fraterna.

O ator continua sendo aquele que propõe essa troca, que dá ao outro, que recebe e se oferece de novo, qualquer que seja sua mensagem. Ator-poeta, trovador falando ou cantando, veremos sem dúvida por muito tempo ainda nas estradas esse eterno sonhador para quem o prazer de atuar se confunde com o prazer de viver, para quem o mal de viver se traduz pela dor que se canta e repartindo o que se encanta.

---

[1] Cf. "La Compagnie Théâtre-Action", *L'Action Théâtrale*, Gallimard, nº 4, pp. 36-39, 4º trimestre, 1969.

Bibliografia

I. Obras gerais, coleções, antologias.
II. Periódicos, revistas, documentos diversos.
III. Obras classificadas por ordem alfabética de autores (com remissões às bibliografias I e II)

I. OBRAS GERAIS, COLEÇÕES, ANTOLOGIAS

Actors on acting, por Toby Cole e Helen Krich Chinoy, New York, Crown Publishers, 1949.

Actors talk about acting, quatorze entrevistas por Toby Cole, New York, Lewis Funke e John E. Booth, 1961.

Anthology of German Expressionist Drama, New York, Doubleday Anchor Original, 1963. Apresentação de Walter H. Sokel.

L'Anthologie du cinéma, por Marcel Lapierre, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.

L'Art cinématografhique, Paris, Alcan, 1926.

L'Art du cinéma, antologia por Pierre Lherminier, Paris, Seghers, 1960, Col. Melior.

L'Art radiophonique, de Roger Pradalié, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, Col. Que sais-je?

L'Art du théâtre, antologia por Odette Aslan, Paris, Seghers, 1963, Col. Melior.

Le Cinéma par ceux qui le font, textos reunidos por Denis Marion, Paris, A. Fayard, 1949.

La Civilisation de l'image, por Enrico Fulchignoni, Paris, Payot, 1959.

Deuxième Congrès international d'esthétique et de la science de l'art, Paris, Alcan, 1937, t. II, "Théâtre et Cinéma", VI.

Dictionnaire du théâtre français contemporain, por Alfred Simon, Paris, Larousse, 1970, Col. Les Dictionnaires de l'homme du XX siècle.

Dictionnaire de la télévision, por René Bailly e André Roche, Paris, Larousse, 1967, mesma coleção.

Enciclopedia dello Spettacolo, Roma, Unione Editoriale.

Encyclopédie du théâtre contemporain, dirigida por Gilles Quéant, Paris, Olivier Perrin, 1959, vol. I e II.

Les Grands Acteurs contemporains, por Philippe van Tieghem, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, Col. Que sais-je?

Les Grands Comédiens, 1400-1900, por Philippe van Tieghem, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, Col. Que sais-je?

Histoire des Littératures, 3, "Radio et Littérature", Paris, Gallimard, 1959, Bibliothèque de la Pléiade.

Histoire des spectacles, publicada sob direção de Guy Dumur, Paris, Gallimard, 1965, Bibliothèque de la Pléiade.

Historie du théâtre, por Vito Pandolfi, cinco volumes traduzidos em francês por Jenny Callens-Michiels, Marie-Claude Coulon, Neva Martelanc e Marc Baudoux, Verviers (Belgique) 1969, Gérard & Cº, Col. Marabout Université, a partir de *Storia universale del teatro drammatico*, Turim, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1964.

Histoire et dessous de la radio en France et dans le monde, por Benjamin Huc e François Robin, Paris, Editions de France, 1938.

Le Huitième Art, mission de la radio, por René Sudre, Paris, Julliard, 1945.

Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen, 1917-1918, Deutsche Bühne, vol. I, Francfort-sur-le-Main, Rütten und Loening, 1919.

Emile Jaques-Dalcroze, l'homme, le compositeur, le créateur de la Rythmique, obra coletiva (Frank Martin, Tibor Denes, Alfred Berchtold, Henri Gagnebin, Bernard Reichel, Claire-Lise Dutoit-Carlier, Edmond Stadler), Neuchâtel, Baconnière, 1965.

The Length and the Depth of Acting, textos reunidos por Edwin Duerr, New York, Holt, Rinehard e Winston, 1962.

La Mise en scène contemporaine, I, "1887-1914", por Denis Bablet, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1968, Col. Dionysos, petite encyclopédie du théâtre.

La Mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht, por Sylvain Dhomme, Paris, F. Nathan, 1959.

Scénographie nouvelle, por Jacques Polieri, Boulogne, Aujourd'hui, 1963.

Spectacles, cinquante ans de recherches, textos e documentos reunidos por Jacques Polieri, *Aujourd'hui*, Boulogne, nº 17, maio 1958, editada e difundida por Editoriale Europeo I. F. arte architetura, Milão.

Constantin Stanislavski 1863-1963, l'homme, le metteur en scène, l'acteur, Stanislavski et le théâtre mondial, extraits de la correspondance de Stanislavski. Obra coletiva publicada em francês, Moscou, Editions du Progrès, 1963.

La Technique du film, obra coletiva, Paris, Payot, 1939.

Le Théâtre, 1968, I, *Cadernos* dirigidos por Arrabal, Paris, Christian Bourgois, 1968.

Le Théâtre des origines à nos jours, por Léon Moussinac, Paris, Le Livre contemporain, Amiot-Dumont, 1957.

Le Théâtre nouveau en France, por Michel Corvin, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, Col. Que sais-je?

Le Théâtre nouveau à l'étranger, por Michel Corvin, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, Col. Que sais-je?

Total Theater, textos reunidos por E. T. Kirby, New York, A. P. Dutton e Cº, 1969.

Traité de la mise en scène, por Léon Moussinac, Paris, Charles Massin & Cº, 1948, Librairie centrale des Beaux-Arts.

Ouvrages collectifs publicadas pelo Centre national de la recherche scientifique, Col. Le Chœur des Muses, dirigida por Jean Jacquot:

- *La Mise en scène des œuvres du passé*, 1957.
- *Le Théâtre moderne, I: Hommes et Tendances*, 1958.
- *Les Théâtres d'Asie*, 1961.
- *Le Théâtre moderne, II*: depuis la deuxième Guerra mondiale, 1967.
- *Les Voies de la création théâtrale*, I e II, 1970.
- *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, 1963.
- *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, de Denis Bablet, Esthétique Générale, 1965.

II. PERIÓDICOS, REVISTAS, DOCUMENTOS DIVERSOS

L'Action théâtrale, Paris, Gallimard, nº 1, 1969.

Approches, boletim nº 10 da Compagnie du Cothurne-Théâtre do Huitième, Jacques Audiberti, janeiro-fevereiro 1969.

L'Arbalète, Lyon, Dr. M. Barbezat, nº 13, verão 1948. A. Artaud: "Aliéner l'Acteur" pp. 7-14; "Le Théâtre et la Science", pp. 15-24.

L'Arc, Aix-en-Provence, nº 25, 1964. Número consagrado ao expressionismo.

Art et Action, albums I, II, III e GF 16 à la bibliothèque de l'Arsenal: "Structures dramatiques et réalisations", "Manifestes futuristes".

Arts, Paris, 21 e 28 novembro 1952. Artigos de Pierre Schaeffer: "La mise en ondes", "Le micro".

L'Avant-Scène, Paris, nº 440, janeiro 1970. Daniel Gélin, "Le Théâtre de A à Z", por Paul-Louis Mignon, p. 8.

Brochure do Teatro Laboratório de Wroclaw, Polônia, 1967, e *Brochure 13 Rzedow*, Opole 1962.

Bulletin culturel do Consulado Britânico, Paris, maio 1959.

Bulletin do Grenier de Toulouse, dezembro 1964.

Cahiers du cinéma, revista mensal do cinema e do telecinema, Paris, nºs 54, 64, 66, 90, 109, 220-221.

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, Paris, Julliard, (depois Gallimard).

Nº 11: Cartas de J. Copeau à L. Jouvet, pp. 101-118.

Nº VII: Cartas de L. Jouvet à J. Copeau, pp. 93-119.

Nº X: A. Appia "La mise en scène et son avenir", pp. 98-115.

Nº XXII-XXIII: número consagrado à A. Artaud.

Nº46: "Théâtre total au Bauhaus", apresentação e tradução de Jean-Pierre Faye, pp. 101-108.

Nº 47-48: número consagrado à "Télévision, dramaturgie nouvelle".

Nº55: "Vers un théâtre pauvre" de Jerzy Grotowski, traduzido por J. Blonski, pp. 51-65, e "Traumdeutung", quatuor para uma voz feminina e três vozes masculinas, por Edoardo Sanguineti, pp. 89-194, tradução de Jean Thibaudeau.

Nº71: A. Artaud, "Le théâtre d'après-guerre à Paris", reescrito do espanhol por Marie Dézon e Philippe Sollers, pp. 3-19.

Cahiers d'études de radio et de télévision ou CERT, Paris, Presses Universitaires de France (depois Flammarion), Nº 1, 5, 6, 9-10, 12, 16, 20, 26.

Cahiers littéraires de l'ORTF, Paris, nº 16, 1969. Armand Lanoux, "Création, adaptation et recréation par et pour la radio", pp. 8-10.

Cahiers de la pléiade, Paris, VII, primavera 1949. "Visites à Antonin Artaud", por Jacques Brenner e Claude Nerguy, pp. 109-112.

Catalogue de l'Exposition sur le Bauhaus au Musée d'art moderne, Paris, 1969, editado em Stuttgart, Württembergischer kunstverein.

La Chambre d'Echo, Cahiers du Club d'Essai, Paris, nº 1, 1947.

Christian Science Monitor, 27 fevereiro 1912.

Cinéma 56, Paris, nº 8. Gérard Philipe: "Le métier d'acteur", artigo apresentado por Pierre Billard, pp. 18-30.

Colloque internacional sobre o impressionismo organizado em Strasbourg pelo Centre national de la recherche scientifique e o Centre d'études germanique de Strasbourg em 1968.

Comoedia, 6-3-1923: entrevista de Taírov;
25-7-1925: entrevista de F. Gémier;
20-4-1927: entrevista de Julius Bab;
26-9-1928: artigo de Bernard Diebold (teatro alemão).
26-1-1930: entrevista de Paul Fort.

Conférences à Paris:
J.-L. Barrault, Causerie sur *Phèdre*, 1945, Trabalho e Cultura (TEC).
Nina Gourfinkel, Stanislavski, 1964, Universidade do Teatro das Nações.
J. Grotowski, 1966, Teatro das Nações.
1968, Academia das ciências polonesas.
1968, Museu de arte moderna.
1968, CNRS, Sala de conferências.
Kurt Joos, 1963, Teatro das Nações.
Living Theatre, 1961, Teatro das Nações
Odin Teatret, 1969, Casa da Dinamarca.
Luchino Visconti, 1956, Teatro das Nações.
Theatre Workshop, 1963, Teatro das Nações.

Correspondance, revista editada por Atelier de Charles Dullin, Paris, fascículo nº 9, outubro 1929, artigo de Dullin.

Correspondances, Jacques Scherer, "Le théâtre en rond", separata do nº 4, maio-junho 1945, Tinis (L'Essor), cf. R supp 3580 para a Biblioteca do Arsenal.

Cours, cópia de Dinah Maggie, Ecole supérieure d'études chorégraphiques, Paris. Fascículo consagrado à F. Delsarte.

Cours de Henri Rollan, registrado, Centre d'art dramatique, Paris, 1965.

Daily News and Leader, 28-3-1913 e 26-10-1912, E. G. Craig.

Daily Telegraph, 27-2-1913, E. G. Craig.

Débat, organizado por ARC em Paris com a equipe de André Desramaux no Museu de Arte Moderna, março 1969.

Diplôme de Bernard Ohier: "Der Schauspieler des Expressionismus auf der Bühne und auf der Leinwand" (L'acteur expressionniste sur la scène et à l'écran) 1969, UER d'allemand, Paris VIII, Vincennes.

Le Disque vert, revista mensal, Bruxelas, nº 4, 1953: A. Artaud, "Textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre", pp. 37-48.

Dossier de imprensa sobre os atores alemães: Bibliotèque de l'Arsenal, Fonds Rondel Re 15338 e Re 15348.
Sobre Appia, R supp 3336, Le Geste de l'Art. R supp 3343, Experiência de teatro e pesquisa pessoal.
Sobre Meyerhold, Rt 12496.
Sur Taírov, Re 17989 (1, 2, 3).
Sobre os espetáculos russos, Re 17990.
Sobre o Théâtre d'art, 1891 Rt 3683.
Sobre o teatro de l'Œuvre, 1892-1904, Rt 3695.
Sobre G. Pitoëff, Rt 3764.

Dossiers techniques d'émissions dramatiques à la Télévision française (*Athalie, Andromaque, Bajazet, Bérénice, Britannicus, Cinna, Horace, Macbeth, Le Misanthrope, Polyeucte*).

Eléments d'un téâtre, por Pierre Garnier (série de "Manifestes" publicada à Saint-Gall) Galerie Edition Press, 1966; "Manifeste VII", pp. 3-10, texto em francês, enquanto os outros manifestos da série são publicados em alemão.

Emissions
radiofônicas: entrevista de Tania Balachova por M. Abadi (arquivos ORTF).
19-2-1967: *Au cours de ces instants*, entrevista de Michel Bouquet por José Pivin.
28-3-1967: *A la recherche de notre temps* ("Des acteurs pour demain") por Colette Garrigues e Jean-Marc Fumaroli.
Televisão: *Vocations*, entrevista de Sylvie por Pierre Dumayet, 19-1-1969.

Encore, revista de Londres:
março-abril 1958, março 1960, julho-agosto 1960,
maio 1963, setembro-outubro 1963.

English Review, outubro 1911, E. G. Craig.

Entrevista com Grotowski, Equipe de Pesquisa teatral do CNRS, Paris, 1966.

Etapes, editado pelo serviço da Pesquisa de ORTF, Paris, Fascículo VII, conferência de Pierre Schaeffer no Festival Internacional do Filme de Edimbourg.

Etudes cinématographiques, Paris, Minard, "Les lettres modernes", nº 14-15, 1962, número sobre o Ator,
Nº 43-44, 1965, "L' image et la couleur".

Europe, Paris, Le Editeurs français réuni, nº 133-134, janeiro-fevereiro 1957, número consagrado à Brecht.

Excelsior, 4-1-1921, F. Gémier, entrevista.

Exposé do seminário no CNRS: Mlle Aubert, 1967; M. Larthomas, 1968; Nina Gourfinkel, 1969; Myriam Louzoun, 1969.

Le Figaro, 27-1-1932, artigo de Gérard d'Houville.

Le Figaro littéraire, 12-3-1960, J. Lemarchand: "*Horace*, de J. Gillibert à l'Alliance française".

First Stage, A Quarterly of New Drama, ed. Purdue University Lafayette, Indiana, vol. III, nº 1, 1963-1964: entrevista de Robert Manuel por Bettina Knapp, pp. 3-4.

Grande Revue, Paris, 10 de junho 1910, Jaques-Dalcroze, "Le Rythme au téâtre", p. 540 e ss.

L'Humanité, 25-2-1967, entrevista de J.-C. Averty, por Jean Rocchi.

Interview, de André Desramaux por O. Aslan, Paris, 1968.

Journal de Genève, 4-10-1967, artigo de J. M. Fumaroli sobre *Kaspariana*.

Lettre contre la cabbale, endereçada por A. Artaud à Jacques Prevel (publicada em 1969 por Jacques Haumont), escrita em Ivry a 4-6-1947, bibliotèque de l'Arsenal, 8º NF 89392.

Les Lettres, Poésie nouvelle, Paris, André Silvaire, nº 35, 1967, Pierre Garnier: "Théâtre Spatialiste", p. 28.

Les Lettres françaises, 16-3-1967, entrevista de Grotowski;
8-8-1968, entrevista de P. Brook.

Littérature, Paris, nº 1, março 1922, 2ª série.

Manifeste futuriste, "Le music-hall" por Marinetti, publicado pela direção do Movimento Futurista em Milão, 29-9-1913.

The Mask (Florence), "A monthly journal of the art of the theatre", vol. 1, nº 1, 1908; vol. VI, 1913; vol. VII, 19.

Manuscrit de Craig (cópia): "L'art de l'acteur 1897-1898".

Masques, revista internacional de arte dramática, Paris, número sobre o cinema, 1947. Jean Delannoy, "Ce que le Festival a apporté de nouveau à la mise en scène", p. 23 e ss.

Mercure de France, Paris, setembro 1896: Alfred Jarry, "De l'inutilité du théâtre au théâtre", pp. 467-473.

NEF, Paris, Sagittaire, nº 73-74, fevereiro-março 1951, número consagrado à "La Radio cette inconnue".

NR, revista mensal de literatura e de crítica, Paris, nº 83, 15-8-1920, Jacques Rivière "Reconnaissance à Dada", pp. 219-220; nº 213, junho 1931, G. Ribemont-Dessaignes, "Histoire de Dada", pp. 38-52.

Neue Hamburger Zeitung, Hambourg, 6-5-1918, Karl Heinz Martin, "Bühne und Expressionismus".

Les Nouveaux Temps, Paris, 29-12-1942, artigo de Armory sobre *Macbeth*.

The Observer, 23-7-1911, E. G. Craig.

L'Œuvre, Paris, dezembro 1912, Claudel, "Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames", pp. 162-163.

Março 1924, Benoist-Méchin, "Essai sur Georg Kaiser", pp. v-x.

Outono 1924, Julius Bab, "Le théâtre allemand d'aujourd'hui", p. 9 e ss.

Dezembro 1928, Carta de Jarry à Lugné-Poe, 8-1-1896, pp. 10-11.

Plaquette do Teatro das Nações, Paris, temporada 1969.

Plaquette do Odin Teatret, Holstebro (*Les Ornitophiles, Kaspariana, Ferai*). Eugenio Barba, "Lettre à l'acteur D", p. 77-79; "Théâtre et Révolution", pp. 88-91.

Pour l'Art, revista de Lausanne, nº 46, janeiro-fevereiro 1956. Georges Annenkov, "Théâtre jusqu'au bout", p. 18, segundo o artigo publicado por *La Maison des Arts*, Pétersbourg, nº 2, 1921.

Premières mondiales, publicação de ITI, Paris, nº 24, fevereiro 1962, Peter Brook, "Recherches pour une faim".

Programme do Teatro das Nações, Paris, temporada 1959, espetáculo da Companhia Vyjayanthimala.

Quarterly Journal of Speech, novembro 1933, W. Angus, "Expressionism in the Theatre", p. 478 e ss.

Radio-Revue, 12-6-1949, Paris, Paul Dermée, "Le théatre radiophonique a vingt-cinq ans".

Rassegna Sovietica, Roma, outubro 1965, Meyerhold, "Contre Taírov", pp. 62-68.

Recherches soviétiques, Paris, Nouvelle Critique, 1956 (3), número sobre o cinema.

Recherches Internationales, à luz do marxismo, Paris, Nouvelles Critique. "Brecht aujourd'hui", tradução de textos de *Brecht Dialog*, 1968, Politik auf dem theater, Berlim, 1968.

Recherches Internationales de Bruxelas, 1963 ("L'expression corporelle", "L'enseignement de l'art dramatique") e de Bucareste, 1964 ("Le rôle de l'improvisation dans l'enseignement de l'art dramatique") organizados por ITI.

La Revue, Paris, 1904, Appia, "Comment réformer notre mise en scène", pp. 347-348.

Revue d'esthétique, Paris, nº 1, 1960, Akakia-Viala, "La Dramaturgie électronique d'E. Autant-Lara", separata.

Revue française de phoniatrie, Paris, nº 6, abril 1934, Octave Lerichomme, "La diction radiophonique", pp. 7-10.

Revue d'historie du théâtre, Paris, 1951, I, II, L. Jouvet, "Lettre" à Pierre Renoir, p. 85.

1958, IV, Nikolai Solnzev, "Rachel vue par les artistes et les écrivains russes".

1963, IV, Homenagem à J. Copeau, "Visites à G. Craig, Jaques-Dalcroze e A. Appia", pp. 356-374.

Revue théâtrale, Paris, Bordas, nº 11, inverno 1949-1950, C. Stanislavski, "L'Éthique de l'acteur", tradução Nina Gourfinkel, pp. 39-44.

Le Rythme, Nouveles de l'Institut Jaques-Dalcroze, Bulletin de la Méthode em Suisse et à l'étranger, Genebra, nº 12, fevereiro 1924, Ernest Ansermet, "Qu'est-ce que la Rythmique?" p. 6; Georges Pitoëff, "La Rythmique et l'Acteur" pp. 30-31.

Maio 1962, artigo de Jaques-Dalcroze, "La Rythmique et l'art moderne du moviment", p. 9 e ss.

Sic, Sons idées couleurs formes, Paris, Coleção de fascículos sob direção de Pierre-Albert Birot.

Die Scene (Blätter für Bühnenkunst), Berlim, março 1928, Leopold Jessner, "Das Theater", pp. 66-74.

Sipario, Milão, nº 271, novembro 1968, "Non siamo più attori", pp. 40-47, segundo entrevista radiofônica de Gerardo Guerrieri, Roma, abril 1967. "L'arte como vita nelle confessioni-biografie di quattro membri del Living Theatre: Jenny Hecht, Henry Howard, Steve Ben Israel, Rufus Collins." Maio 1960, pp. 7-8, Adriano Magli, "Lo Psicodrama".

The Spectator, 16-5-1958, Londres, Joan Littlewood, "The System".

La Table ronde, Paris, 1945, 3º cahier, Louis Jouvet, "Théâtre et langage". pp. 25-27.

Le Temps, Paris, 12-11-1894, Francisque Sarcey, "La Diction". E 2-8-1897, Francisque Sarcey, "*Annabella*, montée par Lugné-Poe".

Das Theater, Berlim, I, maio 1928, Kurt Pinthus, "Kortner, Typ Künftiger Künst", pp. 227-228.

Théâtre (organe du Théâtre des Nations), Paris, nº 33, julho de 1962, Michel Marcland, "A la recherche du comédien", Studio d'art scénique de Rome, pp. 12-13.

Le Théâtre dans le monde, Bruxelas, Elzevier, volume VIII, nº 1, 1959, número sobre "L'Acteur et Stanislavski"; Volume IX, nº 4, 1960, número sobre "Le Théâtre et la Télévision".

Théâtre et Université, Nancy. Número especial (14), Programa do VI Festival Mundial do Teatro, 1968, "Le Théâtre Delta de Bruxelles" (A. Desramaux), pp. 89-94.

Théâtre populaire, (Le Théâtre et les Jours), Paris.

Nº4, novembro-dezembro 1953, Antoine Vitez, "La Méthode des actions physiques de Stanislavski", pp. 20-29.

Nº6, março-abril 1954, Jean Vilar, "*Ruy Blas*: Notes pour les comédiens", pp. 45-48.

Nº 11, janeiro-fevereiro 1955, número sobre Brecht.

Nº 29, março 1958, Roland Barthes, "*Phèdre* au TNP", pp. 92-94.

Nº46, 2º trimestre 1962, André Gisselbrecht, "Le Théâtre prolétarien", pp. 1-45.

La Tour de feu, revue internationale de création poétique, Jarnac (Charente), nº 63-64, dezembro 1959, "Antonin Artaud ou la Santé des poètes".

Travail théâtral, Lausanne-Paris, La Cité, nº 11, inverno 1971, "Le Théâtre du Soleil, théâtre différent", pp. 3-37; "*Le Revizor* de Gogol Meyerhold", pp. 38-66.

Tulane Drama Review (*TDR*), New York, nº 25-26, vol. 9 (I, 2) "Stanislavski and America", (inverno 1964).

Nº33, outono 1966, entrevista de R. Planchon por Claude Gauteur, tradução, p. 133 e ss., Milton G. Cohen, "Film in Space", pp. 62-67.

N°34, inverno 1966, entrevista de Laurence Olivier por Kenneth Tynan, pp. 71-100.

The Drama Review, continuação de *TDR*: nº 43, primavera 1969, entrevista de Colin Blakely, pp. 120-124, e de Joe Chaikin, pp. 141-147.

Sophia Delza: T'ai Chi Chuan, nº 53, pp. 28-38, março 1972.

Vie des lettres et des arts, Alençon, nº XV, 1922, Yvan Goll, "Les théâtres d'avant-garde", pp. 71-73.

Les Vingt-Quatre Heures de l'image, manifestação dos Gens d'Image au TOP, 18-6-1969.

III. OBRAS POR AUTOR

Adamov, Arthur, *Strindberg*. Paris, L'Arche, Col. Les Grands Dramaturges, 1955, com a colaboração de Maurice Gravier. Nas pp. 149-152 ("Répertoire des mises en scène") notas de Antonin Artaud sobre *La Sonate des Spectres*.

Albert-Lambert. *Le Théâtre classique, romantique et naturaliste*. Conferência publicada em Rouen, Schneider frères, 1889, bibliothèque de l'Arsenal, Brochura 1431.

Antoine, André. *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur L'Odéon* (Première direction). Paris, Grasset, 1928.

Apollinaire, Guillaume. *Les Mamelles de Tirésias*. Paris, 1918, Bélier, 1946.

Appia, Adolphe. *Cahier de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº X, e *Dossier Appia* (Bibliografia II).

Armand-Laroche, Jean-Louis. *Antonin Artaud et son double*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1964 (ensaio de análise psicopatológica).

Arnaud, Angélique. *François Delsarte, ses découvertes en esthétique. Paris*, 1882, Delagrave, bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Rondel Rº 4540.

Arnaud, Lucien. *Charles Dullin*. Paris, 1952, L'Arche, Col. Le Théâtre et les Jours.

Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.

Tomo I, 1956: "Correspondance avec Jacques Rivière", pp. 19-46, "Le Pèse-Nerfs"; pp. 85-113, "Bilboquet", pp. 189-280; "Premiers Poèmes", pp. 325-355.

Tomo II, textos de Artaud sobre o teatro.

Tomo III, textos de Artaud sobre o cinema.

Le Théâtre et son Double, Gallimard, 1964, Col. Idées (com "Le Théâtre de Séraphin").

Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault, Prefácio de Paul Arnold, nota de André Frank, Documentos de *La Revue théâtrale*, Paris, Bordas, 1952.

Ver Armand-Laroche (Docteur J.-L.), *Antonin Artaud et son double*.

Béhar, Henri. *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*.

L'Arbalète, nº 13 (Bibliografia II).

Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, nº XXII-XXIII e nº 71.

Cahiers de la Pléiade.

Le Disque vert.

Lettre contre la cabbale.

La Tour de feu, nº 63-64.

Adamov, Arthur. *Strindberg*. pp. 149-152.

Hahn, Otto. *Portrait d'Antonin Artaud*.

Audibert, Louis-François Hilarion. *Mélanges de littérature et d'histoire*. Paris, E. Proux, 1839, Bibliothèque nationale, Z 41074.

Aumont, Jean-Pierre *Souvenirs provisoires*. Paris, Julliard, 1957.

Bablet, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris, L'Arche, 1962.

Ver *Le Décor de théâtre 1870-1914*, CNRS (Bibliografia I).

Barnier, Lucien e Morvan, Lebesque. *La Télévision entre les lignes*. Paris, Casterman, 1967.

Barrault, Jean-Louis. *Réflexions sur le théâtre*. Paris, J. Vautrain, 1949.

Phèdre, mise en scène et commentaires, Paris, Seuil, 1946, Col. Mises en scène.

Ver "Causerie sur *Phèdre*".

Baty, Gaston. *Rideau baissé*. Paris, Bordas, 1949.

Becq De Fouquières, L. *L'Art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier, 1884.

Béhar, Henri. *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*. Paris, Librairie A. G. Nizet, 1966.

Etude sur le théâtre dada et surréaliste, Paris, Gallimard, 1967, Collection les Essais.

Belmondo, Jean-Paul. *Trente ans et vingt-cinq films*, suivi des "Dix commandements du belmondisme", Paris, Union Générale d'Editions, 1963.

Benjamin, Walter. *Essais sur Bertolt Brecht*. tradução Paul Laveau, Paris, F. Maspero, 1969.

Bernhardt, Sarah. *L'Art du théâtre*. "La Voix, le Geste, la Pronnonciation", Paris, Nilsson, 1923.

Berr, Georges e Delbost, René. *Les Trois Dictions*. Paris, Editions de la Revue Bleue, 1903, Bibliothèque nationale, 8º X 12545.

Berry, Mady. "Mémoires d'une servante". *Cinquante ans sur les planches*. Paris, les Editeurs français réunis, 1962.

Biès, Jean. *René Daumal*. Paris, Seghers, 1967, Col. Poètes d'aujourd'hui.

Biner, Pierre. *Le Living Theatre, Histoire sans légende*. Lausanne, l'Age d'Homme, la Cité, 1968, Col. Le Théâtre vivant.

Blanchart, Paul. *Firmin Gémier*. Paris, L'Arche, 1954, Col. Le Théâtre et les Jours.

Bouchard, Alfred. *La Langue théâtrale*. Vocabulário histórico, descritivo e anedótico dos termos e coisas do teatro, Paris, Arnaud e Labat Libraires-Editeurs, 1878, bibliothèque de l'Arsenal, R supp 2671.

Brecht, Bertolt. *Théâtre complet*. Paris, L'Arche, tomos VII (*L'Opéra de quat'sous*) e X (*De l'intimidation par les classiques*, p. 7 e ss).

Ecrits sur le théâtre. Paris, l'Arche, 1963. Texto francês de Jean Tailleur, Gérard Eudeline, Serge Lamare.

L'Achat du cuivre, "Entretiens à quatre sur une nouvelle manière de faire du théâtre, 1937-1951". Paris, l'Arche, 1967. Textos franceses de Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil, Jean Tailleur.

Ver Benjamin, Walter: *Essais sur B. Brecht, supra*.

Demange, Camille: *Brecht*, Seghers.

Serreau, Geneviève: *Brecht*, l'Arche.

Tynan, Kenneth: *Curtains, passim*.

Willett, John: *Brecht, on theatre*. – *The theatre of Bertolt Brecht*.

Théâtre Populaire, nº 11.

Revista Europe, nº 133-134.

Recherches internationales, nº 60.

Les Voies de la création théâtrale, CNRS, tomo II.

Brémont, Léon. *L'Art de dire et le théâtre*. Paris, Delagrave, 1908, Bibliothèque nationale, 8º Yf 1624.

Brincourt, René. *Télévision, notes et maximes*. Paris, Hachette, 1965.

Brisson, Pierre. *Le Théâtre des années folles*. Genève, du Milieu du Monde, 1943.

Brook, Peter. *The Empty Space*. Londres, MacGibbon & Kee, 1968. Ver *Premières mondiales*, nº 24.

Brown, Kenneth. *The Brig*. New York, Hill and Wang, 1965. Introdução de Julian Beck, "Storming the Barricades".

Brunet-Lecomte, Hélène. *E. Jaques-Dalcroze, sa vie, son œuvre*. Genève-Paris, Jeheher, 1950.

Calvert, Louis. *Problems of the Actors*. New York, Henry Holt and Cº, 1918.

Carter, Huntley. *The Theatre of Max Reinhardt*. Londres, Frank and Cecil Palmer, 1914.

Cendrars, Blaise. *L'ABC du cinéma*. Paris, Les Ecrivains réunis, 1926.

Charteris, Coffin L. *Stage Speech*. Londres, Herbert Jenkins, 1954, Série Pratical Stage Handbooks. Preface by Diana Churchill, foreword by Donald Wolfit C.B.E.

Chassé, Charles. *Les Clefs de Mallarmé*. Paris, Aubier, 1954.

Clairon, Hippolyte. *Mémoires et réflexions sur l'art dramatique*. Publiés par elle-même, Paris, an VII, F. Buisson, Bibliotèque nationale, LN 27 1360.

Claudel, Paul. *Le Livre de Christophe Colomb*. Gallimard, 1935.

Le Soulier de satin, Préface. Paris, Gallimard, 1948.

Mémoires improvisés, d'après les Entretiens à la RTF avec Jean Amrouche, 1951-1952, Paris, Gallimard, 1954.

Claudel, homme de théâtre, Correspondance avec Lugné-Poe, Paris, Gallimard, 1964, "Cahiers Paul Claudel 5".

Mes idées sur le théâtre, préface et présentation de J. Petit et J.-P. Kempf, Paris, Gallimard, 1966, Col. Pratique du théâtre.

Ver Farabet, René: *Le Jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel*.

Ver *L'Œuvre*, octobre-décembre 1912: "Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames".

Clément, René. *Etude sur le théâtre antique*. Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1823, Bibliothèque nationale, Yb 2783.

Clurman, Harold. *Lies like truth*. New York, Macmillan, 1958.

Cocteau, Jean. *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Préface. Paris, Gallimard, 1928. *Entretiens autour du cinématographe*, com André Fraigneau, Paris, André Bonne, 1951.

Copeau, Jacques. *Notes sur le métier de comédien*. Notas tiradas do *Journal* e escritos de J. Copeau por M. H. Dasté, Paris, Michel Brient, 1955.

Ver *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº II e nº VII Correspondência com L. Jouvet e *Revue d'histoire du théâtre*, IV, 1963, carta à Appia.

Copfermann, Emile. *Planchon*. Lausanne, L'Age d'Homme, la Cité, 1969, Col. Le Théâtre vivant.

Coquelin, Constant. *L'Art du comédien*. Paris, P. Ollendorff, 1894, Bibliothèque nationale, 8º Yf 715.

Craig, Edward Gordon. *De l'Art du théâtre*. Tradução Geneviève Seligman-Lui, redição Odette Lieutier, 1942.

Ma Vie d'homme de théâtre. Tradução Charles Chassé. Paris, Arthaud, 1962.

Le Théâtre en marche. Tradução Maurice Beerblock. Paris, Gallimard, 1964, Col. Pratique du théâtre.

Ver Bablet, Denis: *E. G. Craig*.

The Mask.

Christian Science Monitor, Daily News and Leader, Daily Telegraph, English Review, Observer, Pall Mall Gazette.

Crino, Giovanni. *La Rivoluzione Teatrale*. Rome, Editori Riuniti, 1962.

Cusy, Pierre e Germinet, Gabriel. *Le Théâtre radiophonique, mode nouveau d'expression artistique*. Paris, Etienne Chiron, 1926.

Dars, Emile e Benoit, Jean-Claude. *L'Expression scénique*. Paris, Sociales françaises, 1964, Col. Sciences humaines appliquées.

De Becker, Raymond. *De Tom Mix à James Dean*. Paris, A. Fayard, 1960.

Decroux, Etienne. *Paroles sur le mime*. Paris, Gallimard, 1963, Col. Pratique du théâtre.

Delluc, Louis. *Chez de Max*. Paris, l'Edition, 1918.

Delsarte, François.

Ver Arnaud, Angélique. *François Delsarte, ses découvertes en esthétique. supra*.

Giraudet, A. *Mimique, Physionomie et Gestes, méthode pratique d'après le système de F. del Sarte*.

Hamel, T. E. *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte*.

Shawn, Ted. *Every little movement, a book about François Delsarte*.

Zorn, John W. *The Essential Delsarte*.

Duerr, Edwin. *The Length and the Depth of Acting*. P. 325 e ss. (Bibliografia I).

Cours de Dinah Maggie (Bibliografia II).

Demange, Camille. *Brecht*. Paris, Seghers, 1967, Col. Théâtre de tous les temps.

Denys, d'Halicarnasse. *Traité de l'arrangement des mots*. Tradução de Charles Batteux. Paris, Nyon l'aîné et fils, 1788, Bibliothèque nationale, Z 10698.

Descotes, Maurice. *Les Grands Rôles du théâtre de Jean Racine*. Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

Desnos, Youki. *Les Confidences de Youki*. Paris, A. Fayard, 1957.

Diderot, Denis. *Entretiens sur le Fils Naturel*. *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Librairie Garnier, 1875.

Lettre à Mademoiselle Jodin, 1765. *Œuvres complètes*. "Correspondance", II. Paris, Librairie Garnier, 1875, t. 19.

Diebold, Bernard. *Habima Hebraisches Theater*. Berlin-Wilmersdorf, Henrich Keller, 1928.

Doat, Jan. *L'Expression corporelle du comédien*. Genoble, Bordas frères, les Editions françaises nouvelles, 1944.

La Récitation chorale, du chœur aschylien au cœur radiophonique, du plain-chant au chœur parlé. Paris, Billaudot, 1944.

Dorat, Claude-Joseph. *La Déclamation théâtrale*. 4ª ed. Paris, Delalain, 1771, Bibliothèque nationale, Rf 9330 (Poème didactique en quatre chants. Chant I: "La Tragédie").

Dullin, Charles. *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris, Odette Lieutier, 1946.

Ce sont les Dieux qu'il nous faut. Textos reunidos por Charles Charras. Paris, Gallimard, 1969, Col. Pratique du théâtre.

Ver Arnaud, Lucien: *Charles Dullin*.

Correspondance, nº 9, outubro 1929 (Bibliografia II).

Edwards, Christine. *The Stanislavski Heritage, its contribution to the Russian and American Theatre*. New York, University Press, 1965; Londres, P. Owen, 1966.

Eisner, Lotte. *L'Ecran démoniaque*. Paris, André Bonne, 1952, definitiva, Le Terrain Vague, 1965.

Emmel, Felix. *Das Ekstatische Theater*. Prien-an-Chiemsee, Kampmann et Schnabel, 1924.

Evreinoff, Nicolas. *Histoire du théâtre russe*. Paris, Chêne, 1947. Prefácio e adaptação para o francês de G. Welter.

Le Théâtre en Russie soviétique. Tradução Madeleine Eristov. Moscou, Le Livre, 1946, Publications techniques et artistiques.

Farabet, René. *Le Jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel*. Paris, Lettres modernes, 1960, Col. Théâtre, Lettre-préface de Jean-Louis Barrault.

Feyder, Jacques e Rosay, Françoise. *Le Cinéma, notre métier*. Genève, Skira, 1944.

Frank, André. *Georges Pitoëff*. Paris, L'Arche, 1958, Col. Le Théâtre et les Jours.

Fresnay, Pierre. *Je suis comédien*. Paris, Conquistador, 1954, Col. Mon métier.

Fuchs, Georg. *Die Revolution des Theaters*. Munich et Leipzig, Georg Müller, 1909.

Gagey, Edmond M. *Revolution in American Drama*, New York, Columbia University Press, 1947.

Gémier, Firmin. Ver Blanchart, Paul. *Firmin Gémier. Supra*.

Germinet, Gabriel. Ver Cusy, Pierre e Germinet, Gabriel. *Le Théâtre radiophonique. Supra*.

Gherardi, Evariste. *Le Théâtre italien, ou le Recueil de toutes les scènes françoises qui ont esté jouées sur le théâtre italien de l'hôtel de Bourgogne*. Paris, Guillaume de Luyne, 1694, Bibliothèque nationale, Yf 5871.

Gielgud, Val. *How to write Broadcast plays*. Londres, Hurst and Blackett, 1932.

Gilson, Paul. *Ciné-Magic*. Paris, André Bonne, 1951.

Giraudet, A. (de l'Ópera). *Mimique, Physionomie et Gestes, méthode pratiquée d'après le système de François del Sarte*. Paris, Librairies Imprimeries réunies, 1895, Bibliothèque nationale, Fol. V 3385.

Goll, Yvan. *Le Nouvel Orphée*. Paris, La Sirène, 1923.

Gorchakov, Nikolaï M. *Stanislavski directs*. Do original russo de 1950, tradução Miriam Goldina. New York, Funk and Wagnalls Cº, 1954.

Gourfinkel, Nina. *Le Théâtre russe contemporain*. Paris, La Renaissance du Livre, 1931.

Constantin Stanislavski. Paris, L'Arche, 1955, Col. Le Théâtre et les Jours.

Gogol. Paris, L'Arche, Col. Les Grands Dramaturges.

Tchékhov. Paris, Seghers, 1966, Col. Théâtre de tous les temps.

Grammont, Maurice. *Traité de phonétique*. Paris, Delagrave, 1933.

Gravier, Maurice. "L'Allemagne". *Strindberg et le Théâtre moderne*, I. Lyon-Paris, IAC, 1949, Bibliothèque de la Société des études germaniques.

Gravollet, Paul. *Déclamation. Ecole du mécanisme. Cinquante leçons graduées*. Prefácio de Dupont-Vernon. Paris, 1930.

Grimarest, Jean Léonor Le Gallois, Sieur de. *Traité du Récitatif dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*. Paris, Jaques le Fevre et Pierre Ribou, 1707, Bibliothèque nationale, X 18750.

Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*. Holstebro, Odin Teatrets Verlag, 1968. Prefácio de Peter Brook. Volume 7 de *Teatrets Teori og Teknikk*, em francês por Editions de la Cité, Lausanne.

Ver *Brochure* do Teatr Laboratorium, e *Brochure 13-rzedow* (Bibliografia II).

Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, nº 55 (*ibidem*).

Conférences (*ibidem*).

Encore, setembro-outubro 1963, p. 9-14: "Ludens tremendum et fascinosum", entrevista de Grotowski por Michaël Kustow (*ibidem*).

Journal de Genève, 4.10.1967. (*ibidem*).

Les Lettres françaises, 16.3.1967 (*ibidem*).

Les Voies de la création théâtrale, I, CNRS (Bibliografia I): "Le Prince Constant", apresentação J. Jacquot, pp. 21-32, estudo e reconstituição do desenvolvimento do espetáculo por Serge Ouaknine, pp. 33-129.

Temkine, Raymonde. ***Jerzy Grotowski***.

Hahn, Otto. *Portrait d'Antonin Artaud*. Paris, Le Soleil noir, 1968.

Hamel, T. E. *Cours d'éloquence parlée, d'après Delsarte*. Québec, Imprimerie L'Evénement, 1906, Bibliothèque nationale, 8º X 13232.

Hethmon, Richard H. *Le Travail à l'Actors Studio*. Paris, Gallimard, 1969. Tradução Dominique Minot, Col. Pratique du théâtre.

Horowicz, Bronislaw. *Le Théâtre d'Opéra, histoire, réalisations scéniques, possibilités*. Paris, Flore, 1946.

Hort, Jean. *Les Théâtre du Cartel*. Genève, Skira, 1944.

Houghton, Norris. *Moscow Rehearsals*. New York, Grove Press, 1936.

Ihering, Herbert. *Der Kampf ums Theater*. Dresde, 1922.

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1962, Col. Pratique du théâtre.

La Cantatrice chauve, anti-pièce, suivie d'une scène inédite. Interpretação tipográfica e fotográfica de Henry Cohen, segundo a encenação de Nicolas Bataille e com a colaboração dos comediantes do Théâtre de la Huchette. Paris, Gallimard, 1954 e 1964.

Jaques-Dalcroze, Emile. *Souvenirs, notes et critiques*. Neuchâtel-Paris, V. Attinger, 1942.

Ver Brunet-Lecomte, Hélène. *E. Jaques-Dalcroze, sa vie, son œuvre. Supra*.

Emile Jaques-Dalcroze. Obra coletiva (Bibliografia I).

Grande Revue, 10 junho 1910 (Bibliografia II).

Le Rythme, fevereiro 1924 e maio 1962 (Bibliografia II).

Jessner, Leopold. Ver *Die Scene*, março 1928 (Bibliografia II).

Jouvet, Louis. *Prestiges et Perspectives du théâtre français, quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-1945*. Paris, Gallimard, 1945.

Témoignages sur le théâtre. Paris, Flammarion, 1952, Bibliothèque d'Esthétique.

Ecoute mon ami. Paris, Flammarion, 1952.

Le Comédien désincarné. Paris, Flammarion, 1954, Bibliothèque d'Esthétique.

Molière et la Comédie classique. Paris, Gallimard, 1965, Col. Pratique du théâtre.

Ver *La Table ronde*, 1945, 3º cahier (Bibliografia II).

Jullien, Jean. *Le Théâtre vivant*. Ensaio teórico e prático. Paris, Bibliothèque Charpentier, G. Charpentier e Fasquelle, 1892.

Kiehl, Jean. *Les Ennemis du théâtre*. Neuchâtel, la Baconnière, 1951.

Knowles, Dorothy. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris, Droz, 1934.

Kolozsvary, Gyula. *Etre ou ne pas être. L'Acteur hongrois, héros de la Révolution d'Octobre*. Paris, Imprimerie de Monce, Bibliothèque nationale, 8º M Pièce 7749.

Kornfeld, Paul. *Die Verführung*. Berlim, S. Fischer Verlag, 1921 (1ª edição, 1916).

Kott, Jan. *Theatre Notebook 1947-1967*. Trad. por Boleslav Taborski. New York, Doubleday and Co. 1968.

Kourilsky, Françoise. *Le Théâtre aux Etats-Unis*. Bruxelas, La Renaissance du Livre, 1967, Col. Dionysos.

Kurtz, Maurice. *Jacques Copeau, biographie d'un théâtre*. Tradução da edição americana de Claude Cézan. Paris, Nagel, 1950.

Lacretelle, Pierre de. *La Vie privée de Racine*. Paris, Hachette, 1949.

Laporte, Marcel. *Les Mémoires de Radiolo*. Paris, Grasset, 1925.

La Vacquerie, Auguste. *Les Ames du théâtre*. Paris, Debresse, 1964.

Léautaud, Paul. *Le Théâtre de Maurice Boissard*. Dois tomos. Paris, Gallimard, 1958. Apresentação de Marie Dormoy.

Lebel, Jean-Jacques. *Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*. Paris, Pierre Belfond, 1969.

Lelièvre, Renée. *Le Théâtre dramatique italien en France 1855-1950*. Paris, A. Colin, 1959.

Lenormand, Henri-René. *Les Confessions d'un auteur dramatique*. Dois tomos. Paris, Albin Michel, 1949.

Leprohon, Pierre. *Michelangelo Antonioni*. Paris, Seghers, 1961, Col. Cinéma d'aujourd'hui.

Le Roy, Georges. *Grammaire de la diction française*. Paris, P. Delaplane, 1912; reed. Pensée moderne, 1967.

Athalie, mise en scène et commentaires. Paris, Seuil, 1952, Col. Mises en scène.

Lièvre, Pierre. *Supplément au Paradoxe sur le comédien de Diderot*. Paris, Trianon, 1929.

Lifson, David S. *The Yiddish Theatre in America*. New York, Thomas Yoseloff, 1965.

Lugné-Poe. *La Parade I. Le Sot du Tremplin*. Paris, Gallimard, 1930.

La Parade II. Acrobaties. Paris, Gallimard, 1931.

Ver Robichez, Jacques. *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*.

Dossiês de imprensa sobre o Théâtre de l'Œuvre (Bibliografia II).

Luguet, André. *Le Feu sacré*. Paris, La Palatine, 1955, Col. Entrée des artistes.

Maeterlinck, Maurice. *Le Trésor des humbres*. Paris, Mercure de France, 1896.

Théâtre. Fasquelle, 1918, tomo I.

Malraux, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris, Gallimard, 1946.

Marais, Jean. *Mes quatre vérités*. Paris, ed. de Paris, 1957.

Marowitz, Charles. *The Method as Means: an acting survey*. Londres, Herbert Jenkins, 1961.

Theatre at work. Dramaturgos e Produções do Teatro Moderno Britânico. Coleção de entrevistas e ensaios editados por Charles Marowitz e Simon Trussler, com introdução de Irving Wardle. Londres, Methuen e Co. 1967.

Maurier, Daphné du. *Gerald*. Paris, Albin Michel, 1934.

Meyerhold, Vsévolod. *Le Théâtre théâtral*. Tradução e apresentação dos escritos de Meyerhold de Nina Gourfinkel, Paris. Gallimard, 1963, Col. Pratique du théâtre.

Ver Crino, Giovanni. *La Rivoluzione teatrale. Supra*.

Ripellino, A. M. *Il trucco e l'anima*.

Documento de imprensa sobre Meyerhold (Bibliografia II).

Rassegna Sovietica, outubro 1965 (*ibidem*).

Travail théâtral, nº 11 (*ibidem*).

Mignon, Paul-Louis. *Le Théâtre d'aujourd'hui de A jusqu'à Z*. Paris, Avant-Scène, Michel Brient, 1966.

Morin, Edgard. *Les Stars*. Paris, Seuil, 1957, Col. Le Temps qui court.

Nadeau, Maurice. *Historie du surréalisme*. Paris, Seuil, 1945.

Nandikesvara. *Le Mirror of Gesture*. Tradução Ananda Coomaraswamy e Gopala Kritnayya Duggirala. Cambridge, Imprensa da Universidade de Harvard, 1917, Bibliothèque nationale, 8° Ya 415.

Olivier, Paul. *Raimu ou la Vie de César*. Paris, Fournier Valdes, 1947.

Peri, Noël. *Etudes sur le Nô, drame lyrique japonais*. Tokio, Maison franco-japonaise, 1944.

Perrin, Emile. *Etude sur la mise en scène*. Carta a Francisque Sarcey. Paris, A. Quantin, 1883, Bibliothèque de l'Arsenal, Rt 12240.

Pinel, Vincent. *Le Réalisateur de films face à son interprète*. Paris, IDHEC, 1963.

Piscator, Erwin. *Le Théâtre politique*. Tradução de A. Adamov, Paris, Arche, 1962.

Pitoëff, Georges. Ver Frank André. *Georges Pitoëff. Supra*.

Ver J. de Rigault. *Notre théâtre*.

Documentos de imprensa (Bibliografia II).

Le Rythme, em fevereiro 1924 (*ibid.*).

Planchon, Roger. *Tartuffe*. Texto apresentado por P. Brunet, encenação de R. Planchon. Paris, Hachette, 1967, Classique du théâtre, coleção dirigida por R. Laubreaux.

Ver Copferman, Emile. *Planchon. supra*.

TDR, nº 33 (Bibliografia II).

Polieri, Jacques. Ver *Scénografie nouvelle, e Spectacles, cinquante ans de recherches* (Bibliografia I).

Pörtner, Paul. *Experiment Theater*. Zurique, Die Arche, 1960.

Redgrave, Michael. *Mask or Face*. Londres, W. Heinemann, 1958.

Redfield, William. *Letters from an actor*. Londres, Cassel, 1966.

Regnier, Pierre. *Le Tartuffe des Comédiens*. Paris, Ollendorff, 1896, Bibliothèque de l'Arsenal, 8° NF 25950.

Ribemont-Dessaignes, Georges. *Ledentu le Phare*, d'Iliazd. Poema dramático em zaoum. Paris, 41ᵉ, 1922.

Ver *Nouvelle Revue française* (*NRF*, nº 213), "Histoire de dada", pp. 38-52. (Bibliografia II).

Richter, Hans. *Dada art et anti-art*. Traduzido do alemão. Bruxelas, Connaissance, 1965.

Rigault, J. de. *Notre théâtre*, por G. Pitoëff. Textos reunidos por J. de Rigault. Paris, Messages, 1949.

Ripellino, Angelo Maria. *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*. Paris, L'Arche, 1965.

Il trucco e l'anima, I maestri della regia nel teatro russo del novecento. Turin, Einaudi, 1965.

Robichez, Jacques. *Les Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris, L'Arche, 1957.

Rolland, Romain. *Inde*. Paris, Albin Michel, 1960.

Rosay, Françoise. Ver Feyder, Jacques e Rosay, Françoise. *Le Cinéma notre métier. Supra*.

Ross, Lillian e Helen. *The Player*. New York, Simon e Schuster, 1962.

Rouland, Jacques. *Les Employés du gag*. Paris, Calmann-Lévy, 1966.

Roussou, Matei. *André Antoine*. Paris, L'Arche, 1954, Col. Le Théâtre et les Jours.

Roy, Claude. *Gérard Philipe*. Lembranças e testemunhos coletados por Anne Philipe e apresentados por Claude Roy. Paris, Gallimard, 1960, Col. L'Air du temps.

L'Opéra de Pékin. Texto de Claude Roy, fotografias de Pic, comentários de Robert Ruhlmann. Paris, Cercle d'Art, 1955.

Sadoul, Georges. *Gérard Philipe*. Paris, Seghers, 1967, Col. Cinéma d'aujourd'hui.

Salem, Daniel. *Harold Pinter dramaturge de l'ambiguïté*. Paris, Denoël, 1968.

La Révolution théâtrale actuelle en Angleterre. Paris, Denoël, 1969.

SAMSON, Joseph Isidore, da Comédie-Française. *L'Art théâtral*. Dois volumes. Paris, Dentu, 1863, Bibliothèque nationale, Ye 32909-32910.

SANGUINETI, Edoardo. Ver *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº 55, "Traumdeutung" (Bibliografia II).

SANOUILLET, Michel. *Dada à Paris*. Paris, Pauvert, 1965.

SARRAZIN, Maurice. *Comédien dans une troupe*, Toulouse, Grenier de Toulouse, 1970.

SAYLER, Oliver M. *Max Reinhardt and his theatre*. New York, Brentano's, 1924.

SCHERER, Jacques. Ver *Correspondances*, nº 4, "Le théâtre en rond" (Bibliografia II).

SCHIFRES, Alain. *Entretiens avec Arrabal*. Paris, P. Belfond, 1969.

SCHLEMMER, Oskar. MOHOLY NAGY L. e MOLNAR, Farkas. *The Theatre of the Bauhaus*. Editado e com introdução por Walter Gropius. Traduzido em inglês, Middleton Imprensa da Universidade de Wesleyan, 1961. A partir de *Die Bühne Bauhaus*, 1924.

Ver *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº 46 e Catalogue de l'Exposition du Bauhaus à Paris (Bibliografia II).

SERREAU, Geneviève. *Brecht*. Paris L'Arche, 1955, Col. Les Grands Dramaturges, com a colaboração de Eléonore Hirt, Jean-Claude Hémery e Jean-Marie Serreau.

SHAWN, Ted. *Every Little Movement*. Um livro sobre François Delsarte, New York, Witmark e Sons, 1910, reed. 1963.

SOLANE, Janine. *Pour une danse plus humaine*. Paris, Jacques Vautrain, 1950.

SPADE, Henri. *Histoire d'amour de la télévision*. Paris, France-Empire, 1968.

STANISLAVSKI, Constantin. *Ma Vie dans l'art*. Tradução Nina Gourfinkel e Léon Chancerel, Prefácio de Jacques Copeau. Paris, Librairie Théâtrale, 1934 reed. 1950.

Othello, mise en scène et commentaires. Tradução Nina Gourfinkel. Paris, Seuil, 1948, Col. Mises en scène.

La Formation de l'acteur. Tradução Elisabeth Janvier, introdução de Jean Vilar. Paris, Olivier Perrin, 1958.

La Construction du personnage. Tradução Charles Antonetti, prefácio de Bernard Dort. Paris, Olivier Perrin, 1966.

Ver EDWARDS, Christine. *The Stanislavski Heritage. Supra*.
GORCHAKOV, Nikolaï M. *Stanislavski directs*.

GOURFINKEL, Nina. *Constantin Stanislavski*.
Ver *Constantin Stanislavski 1863-1963*, (Bibliografia I).
Revue théâtrale, nº 11 (Bibliografia II).
Théâtre populaire, nº 4 (A. Vitez), *ibidem*.
TDR, nº 25 e 26, *ibidem*.

STRASBERG, Lee. Ver HETHMON, Richard H. *Le Travail à l'Actors Studio. Supra*.

STRINDBERG, August. *Théâtre cruel et Théâtre mystique*. Tradução Marguerite Diehl, prefácio e apresentação de Maurice Gravier. Paris, Gallimard, 1964, Col. Pratique du théâtre.

TAÏROV, Alexandre. *Das Entfesselte Theater, Aufzeichnungen eines Regisseurs*. Potsdam, Kiepenhauer, 1923.

Ver *Comoedia*, 26-1-1930 (Bibliografia II).

Dossier de presse (*ibidem*).

TARDIEU, Jean. *Théâtre*. II, Paris, Gallimard, 1969 (Poemas a representar).

TCHEKHOV, Michael. *Etre acteur, méthode psychophysique dé comendi*. A partir de *To the actor, on the technique of acting*. New York, 1953. Tradução Elisabeth Janvier com a colaboração de Paul Savatier. Paris, Olivier Perrin, 1967.

TCHERKASSOV, Nikolaï. *Notes d'un acteur soviétique*. Tradução V. Gopner. Moscou, edições em língua estrangeira, 1954 aproximadamente.

TURNER, J. Clifford. *Voice and speech in the theatre*. Apresentação de Dame Peggy Ashcroft. Londres, Pitman, 1962, Col. Theatre and Stage Series.

TCHOUCHKINE, N. N. *Hamlet-Katchalov*. Iskusstvo-Moscou, 1966.

TEMKINE, Raymonde. *Jerzy Grotowski*. Lausanne, L'Age d'homme, La Cité, 1968, Col. Le Théâtre vivant.

TRUFFIER, Jules. *Le Jardin classique*. Paris, Université des Annales, 1911, Bibliothèque nationale, 8º Yf 1870.

TYNAN, Kenneth. *Curtains*. Londres, Longmans Green e Co. 1961.

VALDE, Pierre. *Le Malade imaginaire, mise en scène et commentaires*. Paris, Seuil, 1946, Col. Mises en scène.

VILLIERS, André. *La Psychologie du comédien*. Paris, Mercure de France, 1942.

Le théâtre en rond. Paris, Libraire Théâtre, 1958.

WILLETT, John. *The Theatre of Brecht, a study from eight aspects*. Londres, Methuen e Co. primeira edição 1959, reed. 1964 e 1967.

Brecht on theatre. Traduzido por John Willet. Londres, Methuen e Co. e *Drama Book*, New York, Hill e Wang, 1964.

ZEAMI, Motokiyo. *La Tradition secrète du nô*. Tradução e comentário de Réne Sieffert. Paris, Gallimard, 1960, Col. Connaissance de l'Orient.

ZOLA, Emile. *Le Naturalisme au théâtre*. Paris, G. Charpentier, 1881.

ZORN, John W. *The Essential Delsarte*. Metuchen, 1968, The Scarecrow Press, N. J.